

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



## RELATÓRIO DE ESTÁGIO

### **A FORMAÇÃO DE ACTOR: DUAS METODOLOGIAS EM DIÁLOGO (Estágio no Teatro O Bando)**

**HUGO GAMA**

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



# RELATÓRIO DE ESTÁGIO

## **A FORMAÇÃO DE ACTOR: DUAS METODOLOGIAS EM DIÁLOGO (Estágio no Teatro O Bando)**

**HUGO GAMA**

Relatório de Estágio orientado pela Prof. Doutora Maria Helena Serôdio e apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro.

2011

## Resumo:

Este relatório refere-se ao estágio realizado no Teatro O Bando, entre Novembro de 2009 e Junho de 2010. Aqui são transmitidas algumas das ideias principais de João Brites (co-fundador e director do grupo) e Nuno Pino Custódio (encenador convidado) sobre o actor e as suas metodologias. Da participação nos estágios de formação de actor e da assistência à encenação de *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!* resultaram os registos que apresento, os quais se oferecem como contributo para o desenvolvimento e sistematização das disciplinas da Consciência do Actor em Cena e Máscara.

Palavras-chave: actor, consciência, presença, máscara, formação.

## Abstract:

This report concerns to the internship in the theatre group O Bando, between November 2009 and June 2010. Here are transmitted the main ideas of João Brites (group's artistic director and co-founder) e Nuno Pino Custódio (guest director) about the actor, referring both director's methodologies. The notes I wrote are from the actor's training internships and also the director's assistance of *Nós Matámos o Cão Tinhoso!* and, in what concerns to the internships Actor's Conscience in Scene and Mask, are given here as a contribute to the development and systematization of these disciplines.

Keywords: actor, conscience, presence, mask, formation.

## PREFÁCIO

Ao inscrever-me no Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa o meu objectivo era poder realizar um estágio num grupo de teatro que me permitisse fazer um trabalho de assistência de encenação. Pretendia, assim, aprender a arte da encenação, como um discípulo que recebe o testemunho do seu mestre.

A minha aproximação ao Teatro o Bando foi motivada pelo convite a Nuno Pino Custódio para encenar o grupo. Interessava-me sobretudo acompanhar o trabalho deste encenador, uma vez que desenvolve a metodologia em Máscara. Desconhecia ainda a actividade do grupo e, quando comecei a procurar informações, deparei-me com um universo tão vasto que superou infinitamente as minhas expectativas iniciais.

O Bando é, hoje, uma estrutura de grandes dimensões que oferece um alargado campo de estudo e investigação nos mais variados ramos da vertente teatral. Desde a dramaturgia à cenografia, à etnografia, à poética do espaço, ao teatro ambiente... são inúmeros os motivos que se oferecem para estudos futuros, no âmbito do teatro português contemporâneo.

É um colectivo em constante transformação que, como qualquer organismo vivo, cresce e se desenvolve, sempre numa relação dialéctica com o tempo e o espaço. O trabalho de actor não é imune a esta realidade, nomeadamente no que diz respeito à vertente inicial de teatro para a infância e juventude, onde a intervenção e a itinerância contribuíram para a ideia de teatro comunitário e popular. O conceito de actor foi evoluindo, adaptando-se a novas realidades, sem, no entanto, perder os genes do actor-animador dos primeiros tempos.

A influência da etnografia e das outras artes, como a dança, a pintura, ou a escultura... e também das outras áreas mais ligadas ao teatro, como a cenografia e a música, têm contribuído para a construção do actor no Bando, impondo-lhe constrangimentos que o obrigam, muitas vezes, a ultrapassar aquilo que se pode considerar o actor-intérprete. O actor do Bando actua em igualdade com os outros

elementos do espectáculo, derivando esse facto, hoje, da ideia de “singularismo” que caracteriza a criação artística do grupo e que se traduz numa partilha co-autoral que colabora desde o início na concepção de cada projecto, com o desenhar das linhas dramáticas, até à apresentação final ao público.

A encenação é a arte que pretendo desenvolver. Mas esse caminho começa pelo conhecimento dos processos que permitem a comunicação com os actores, pois são estes os verdadeiros criadores que tornam o teatro possível, dando-lhe corpo, inteligência e alma. O conhecimento íntimo dos processos e dos mecanismos ligados ao trabalho de actor permite-nos comunicar numa linguagem entendível em teatro.

O estudo sobre a formação de actor implica antes de mais o estudo sobre a dimensão ética do seu trabalho, no sentido de estudar a finalidade e os meios utilizados para atingir o seu objectivo. Abordar a formação de actor do ponto de vista ético quer dizer estudar os processos que permitem fazer uma análise acerca do trabalho do actor. O teatro é uma arte e, como tal, um ofício que pressupõe uma técnica, mas, acima de tudo, uma ética.

O trabalho realizado não entra no domínio da estética, em que o juízo de apreciação poderá ser mais subjectivo, mas sim da ética, em que a análise se torna objectiva. Uma vez situados no campo objectivo já podemos utilizar uma metodologia, um saber, que faculte ao actor a aprendizagem e a prática da sua arte. Estamos pois a assumir o actor como o elemento fundamental, sem o qual o teatro deixa de existir.

Cada uma das metodologias propostas pelos dois encenadores merece um estudo mais aprofundado e poderá constituir objecto de uma tese futura. Ambos mostram a necessidade de sistematizar o seu discurso metodológico.

Este relatório, o primeiro no âmbito do programa de Mestrado e Estudos de Teatro, só foi possível graças à confiança da Professora Maria Helena Serôdio, que acreditou que este sonho se poderia realizar.

Quero agradecer também a João Brites e a toda a equipa do Bando e, em especial, a Nuno Pino Custódio que se interessou realmente pelo meu trabalho e me ajudou na revisão deste relatório.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1 – JOÃO BRITES E O TEATRO O BANDO .....</b>	<b>9</b>
<i>1.1. Trabalho de actor: perspectiva histórica .....</i>	<i>9</i>
<i>1.2. Formação de actor .....</i>	<i>23</i>
1.2.1. A Consciência do Actor em Cena .....	23
1.2.2. Dilatação do Tempo de Presença .....	24
1.2.3. Exercícios .....	30
<b>CAPÍTULO 2 – NUNO PINO CUSTÓDIO .....</b>	<b>37</b>
<i>2.1. Trabalho de actor .....</i>	<i>37</i>
<i>2.2. Formação de actor .....</i>	<i>46</i>
2.2.1. A formação em Máscara .....	46
2.2.2. Regras da metodologia.....	48
2.2.3. Funcionamento em situação de aula .....	51
2.2.4. Exercícios .....	54
<b>CAPÍTULO 3 – NÓS MATÁMOS O CÃO-TINHOSO!.....</b>	<b>60</b>
<i>3.1. Registo semanal dos ensaios .....</i>	<i>63</i>
<b>CAPÍTULO 4 – METODOLOGIAS EM DIÁLOGO.....</b>	<b>74</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>85</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>87</b>
<b>ANEXOS (CD)</b>	
<b>1. Fotografias</b>	
01-05 - Estágio de formação sobre a Dilatação do Tempo de Presença (Fev. 2010)	
06-10 - Estágio de formação em Máscara (Jan. 2010)	
11-15 - <i>Nós Matámos o Cão-Tinhoso!</i> (Ana Teixeira)	
<b>2. Videoclips</b>	
01. Estágio de formação sobre a Dilatação do Tempo de Presença	
02. Estágio de formação em Máscara	
03. Entrevista com Nuno Pino Custódio e Luís Bernardo Honwana	
04. Excertos do espectáculo <i>Nós Matámos o Cão-Tinhoso!</i>	

## INTRODUÇÃO

João Brites (JB), fundador e director do Teatro o Bando, e Nuno Pino Custódio (NPC), fundador e director artístico da ESTE – Estação Teatral da Beira Interior, têm desenvolvido, a par das suas criações, uma ampla pesquisa sobre o trabalho de actor, através dos cursos sobre a Consciência do Actor em Cena e Máscara, respectivamente. São, pois, criadores e pedagogos de teatro que, embora com percursos diferentes, se preocupam com as mesmas questões e têm vindo a desenvolver metodologias que contribuem para a formação do actor.

No caso de JB, a relação com o trabalho de actor tem vindo a transformar-se no sentido de atribuir-lhe hoje um papel central nas suas investigações teórico-práticas, sendo objecto de reflexão em artigos e conferências. A metodologia seguida no Bando é fruto do trabalho desenvolvido ao longo de mais de três décadas na relação com os colaboradores que passaram pelo grupo e se dedicaram ao trabalho de actor, nas áreas que hoje se designam por “corporalidade” e “oralidade”. Quanto à primeira, destacam-se as colaborações de Kot Kotecki (*Pregação, Bichos, Esta Noite Improvisa-se*), Madalena Vitorino (*Borda d’Água, Photocena*), Olga Roriz (*Merlin, Alma Grande*) e, mais recentemente, Luca Aprea (*Gente Feliz, Anjos, Ensaio sobre a Cegueira, Jerusalém*). Em relação à oralidade, desde 1999, Teresa Lima tem vindo a desenvolver esta disciplina com regularidade nos espectáculos do grupo.

A metodologia em Máscara proposta por NPC é também o campo de reflexão para o seu trabalho como encenador, actor, dramaturgo, professor de teatro e construtor de máscaras, ao longo de mais de vinte anos de carreira. NPC teve como mestres Filipe Crawford, Ferruccio Soleri (carismático actor do Piccolo Teatro di Milano) e Mario Gonzalez (que na década de 70 foi actor do Théâtre du Soleil e é hoje professor de Masque no Conservatório Nacional de Paris). A par das encenações que realizou em várias companhias – como o Teatro Experimental A Barca (da qual também foi fundador), a FC - Produções Teatrais, o Chapitô, o Teatro Meridional, o Teatro das Beiras, o Teatrão ou o Teatro Regional da Serra de Montemuro –, vem desenvolvendo um amplo trabalho na área da formação de actores. Neste âmbito, tem leccionado na

Escola Superior de Tecnologia e Artes de Lisboa, na Escola Superior de Educação de Coimbra, na Universidade de Évora, na Academia Contemporânea do Espectáculo, para além dos inúmeros cursos e *workshops* que lecciona em todo o país. Em 2004 NPC criou a ESTE, no Fundão, onde tem desenvolvido e aprofundado a sua ideia de teatro.

Ao longo deste estágio procurei, através da minha participação nas sessões práticas, estudar e compreender as metodologias propostas pelos dois encenadores – identificar os seus conceitos-chave, os pontos de contacto e afastamento – para depois perceber como elas se podem deixar “contaminar”, no sentido de se fortalecerem. Este “contágio” foi visível no processo de criação do espectáculo *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*, encenado por NPC, em que colaborei como assistente de encenação. Antes do início dos ensaios, orientou um estágio de Máscara, alargado a toda a equipa do Bando, que contou com a presença de JB, e participou no estágio orientado por este sobre a Consciência do Actor em Cena, com actores dos dois elencos dos espectáculos que viriam a ser encenados (*Quixote* e *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*). Houve, por isso, uma partilha que possibilitou a adopção de uma língua comum, o que facilitou a comunicação futura com o grupo.

As metodologias propostas, embora distintas, contribuem para o mesmo fim: dotar o actor de uma consciência ética e artística no seio de um colectivo e fornecer-lhe os meios necessários à realização da sua arte.

Este relatório organiza-se em quatro partes. No capítulo 1 é exposta uma perspectiva histórica sobre o trabalho de actor no Bando, seguida de uma abordagem sobre a formação de actor, designadamente a metodologia de João Brites Consciência do Actor em Cena. O capítulo 2 é dedicado a Nuno Pino Custódio e às suas ideias em relação ao trabalho e à formação de actor, tendo como base a metodologia em Máscara. Ambos os capítulos têm uma secção final de exercícios. O capítulo 3 é dedicado ao acompanhamento do processo criativo de *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, sendo composto por um registo semanal de ensaios. Em relação a estes capítulos, incluo num CD, em anexo, fotografias e videoclips que são apenas uma amostra do tipo de trabalho que foi desenvolvido ao longo deste estágio. Finalmente, o Capítulo 4 pretende relacionar as principais ideias e conceitos dos dois encenadores a respeito do trabalho e da formação do actor.



# CAPÍTULO 1 – JOÃO BRITES E O TEATRO O BANDO

A progressiva consciência técnica e estética fazem com que as opções sejam mais sustentadas quando o aparente e exagerado expressionismo das personagens é credibilizado por uma representação que faz esquecer os artifícios e os processos de construção do actor. (BRITES 2009)

## 1.1. Trabalho de actor: perspectiva histórica

### 1.

Na génese do Bando está a experiência artística dos seus fundadores no estrangeiro. João Brites fez a sua formação em artes plásticas quando estava exilado em Bruxelas, tendo nessa altura produzido, com a sua companheira Jaqueline Tison, espectáculos de teatro de rua e participado em acções de animação junto das comunidades imigrantes locais<sup>1</sup>. Com o 25 de Abril regressa a Portugal para fundar o Grupo de Teatro de Animação O Bando – Cooperativa de Produção Artística com Jaqueline Tison e Cândido Ferreira, que também regressara ao país, após ter participado em movimentos do teatro operário. Inicialmente sem sede própria, o grupo apostou na itinerância e no teatro para a infância<sup>2</sup>, recusando os modelos estéticos do teatro infantil de pendor paternalista. Num artigo publicado na revista *Noesis*, em 1990, JB exprime assim a sua relação inicial com o teatro:

No teatro quis, quisemos, aproximar-nos do que somos realmente. Inteiros, com a nossa dose de fatalismo e de optimismo, de novo e de velho, de medo, de agressividade, de carinho. Por isso esta batalha em produzir espectáculos para crianças, criando teatro para todos. (BRITES 1990a: 51-55)

---

<sup>1</sup> João Brites chegou a fazer um espectáculo de marionetas com alunos de uma escola Freinet.

<sup>2</sup> Outras características que definem a actuação do grupo são a adaptação de textos não dramáticos da literatura portuguesa, a representação em espaços não convencionais, a utilização de máquinas de cena, a preferência por um lado simbólico do teatro que procura fugir da verosimilhança/realismo, optando por uma transversalidade através da qual uma pessoa apesar de saber que é teatro, se convence e emociona. Recentemente surgiu também a ideia de “singularismo” que se traduz na contribuição colectiva de vários criadores que assumem a direcção artística do grupo na construção de um objecto artístico.

A primeira criação do Bando, *A Boneca* (20 de Novembro de 1974) foi feita a partir do *Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht e do *Círculo de Giz* de Sastre. No jornal *O Pião* (edição do Bando em 1975) são lançadas pistas para o esclarecimento dos jovens espectadores:

Como 3 actores puderam fazer 10 personagens diferentes?

Foram desenhadas, em placas de madeira, 7 bonecos do tamanho de uma pessoa. Cada um dos bonecos foi recortado, pintado e representava: a mãe rica, o pai rico, o menino, a criada, a mãe pobre, o pai pobre e a avó. Estas figuras tinham um buraco no sítio da cara para que os actores aí pudessem colocar a sua própria cara. A menina rica, a menina pobre e o amolador foram feitos pelos próprios actores. Assim o público podia entrar no jogo e fingia, por exemplo, que era a mãe pobre colocando-se por detrás do respectivo painel. (BANDO 1975)

As personagens são figuradas em painéis de madeira e os actores e as crianças intervêm através delas. São máscaras que fazem parte do jogo cénico do teatro e dialogam com as personagens representadas pelos actores. Esta maneira de ver o teatro, a vertente de animação (através da participação dos jovens espectadores) e a forma da representação, demonstram uma relação do actor com a personagem na qual a distanciação está bem patente.

O actor do Bando era, também, um animador, privilegiando a comunicação directa com o público, sem a interferência da “quarta-parede”. Estava mais próximo da figura do contador de histórias, que alternava o seu discurso entre a mimese e a narração. A dimensão épica de um teatro apoiado na narrativa reflecte-se nas futuras opções estéticas do grupo, tanto ao nível da dramaturgia como do trabalho de actor. Na senda de Brecht, valoriza-se a fábula, não como ponto de chegada, mas sim como matéria-prima susceptível de futuras adaptações que dialoguem com a realidade. Por outro lado, a valorização do processo, em detrimento da obra acabada, mostra a vocação do Bando para a busca de sentidos possíveis para a expressão humana pela via do teatro, sempre em contacto com a vida e interessada no espectador. Ainda sobre *A Boneca*:

[...] não é uma coisa feita, acabada e sem possibilidades de alteração. Qualquer grupo de crianças ou adultos pode sempre servir-se deste texto para fazer teatro, mas deve adaptá-lo de acordo com os problemas, a imaginação e a maneira de falar de cada região. (BANDO 1975)

## 2.

Em 1977, o Bando entra num período que será determinante para a construção da sua identidade artística. O grupo vê-se privado do apoio estatal e, numa atitude militante, desenvolve durante cinco meses acções de formação em Vila Real com grupos de teatro amador, tendo organizado os *Jogos Populares Transmontanos*. A etnologia, através do contacto com a cultura popular, as tradições, e os usos e costumes das comunidades locais permitiram ao Bando reflectir sobre a própria estética do grupo. Pretendia-se, por um lado, realizar uma acção no interesse da comunidade e, por outro, ir “beber nas fontes de um imaginário colectivo” onde, por vezes, as soluções artísticas eram mais criativas. Um exemplo disto é a caracterização dos velhos desenhando riscos na cara com carvão, que viria a ser utilizada mais tarde no espectáculo *Nós de Um Segredo* (1986). Numa entrevista recente JB afirma o seguinte:

Não pode haver contemporaneidade sem haver um pé assente na memória, no passado. Nada é totalmente novo. É uma pretensão dizermos de algo que é novo, porque estamos influenciados por tanta coisa... E o nosso problema hoje é sabermos como vivemos a herança desse passado. Como fazemos? Fazemos diferente, ou vamos recuperar aquilo que já existia? [...] Temos de aspirar a fazer à nossa maneira. Fazer novo é isso. (BRITES 2007)

No estrangeiro, o Bando passou a ter participação assídua nas reuniões e encontros de Teatro para a Infância e Juventude, que colocaram o grupo em sintonia com outros grupos e redes europeias e contribuíram para a criação de um discurso teórico cada vez mais elaborado. A ética inerente ao trabalho de actor no Bando resulta do trabalho colectivo cujo propósito é a intervenção na sociedade. Neste sentido, o actor é, antes de mais, um trabalhador do teatro e a sua função cumpre-se apenas no seio do grupo<sup>3</sup>. Como consta das actas dos II Encontros de Teatro para Infância e Juventude:

[...] A O Bando on ne sait pas si on est des acteurs : on sait qu'on est des travailleurs du théâtre. [...] Pour moi il s'agit de savoir «quel» comédien est cause. Je pense que si le groupe fonctionne vraiment en collectif, le jeu du comédien ne peut pas être le même que celui du comédien qui ne fait que cela. [...] Mon rôle n'est pas d'être comédien mais d'être intervenant dans la société. (BRITES 1979)

---

<sup>3</sup> A importância do colectivo é determinante na medida em que o processo utilizado na concepção dos espectáculos era a criação colectiva a partir do trabalho de improvisação.

Por outro lado, o trabalho do actor deve contribuir para a sua própria emancipação como ser social. É um criador e não um mero intérprete, pois não abdica das suas capacidades de ficção e abstracção. O actor é, em suma, um artista necessário como veículo de emancipação:

Le travail d'acteur doit avoir une incidence sur sa propre EMANCIPATION d'être social avant la construction du personnage à interpréter. [...]

Les artistes de théâtre doivent être vraiment créateurs, ne pas rester «à l'attente de...» ou «à la RECHERCHE de...» mais, aller à la rencontre de la manière de s'assumer comme ARTISTES nécessaires à l'émancipation de son peuple. (BRITES 1981)

O *Manifesto 1* (BANDO 1980) é o primeiro documento teórico interno do grupo<sup>4</sup> e a sua publicação contribuiu definitivamente para a construção de uma linguagem que foi evoluindo e que marca a singularidade do Bando. Aqui são definidos os princípios de actuação que passam por “recuperar o sentido original do teatro e as suas funções”, a defesa da “comunicação directa com o público”, da dramaturgia como “base do espectáculo”, da encenação como “olho exterior” sem o qual os actores não podem existir, e a importância de “uma escola com uma metodologia adequada”. Destaco alguns artigos sobre a consciência do actor:

7/1 [...] Recusamos o actor marioneta, sombra, máscara..., que não compreende, não assume, nem defende a função da obra que está a representar.

Ao identificar-se com o personagem, o actor tem de mostrar que está a fingir sê-lo, guardando espírito crítico sobre ele e os acontecimentos que está a viver intensamente.

7/2 O teatro que defendemos exige uma comunicação directa com o público. O actor não o pode pois ignorar. Tem de derrubar a quarta «parede». Precisa portanto de aceitar o risco, pondo o seu personagem em confronto com o público, o que lhe exige grande firmeza, maleabilidade e iniciativa.

A partir do espectáculo *Cenas da Vida de El-rei Ramiro* (1980) JB assume as funções de encenador e dramaturgista. Desde então, e definitivamente com *Afonso Henriques* (1982), adopta um guião composto por três colunas: uma para os diálogos,

---

<sup>4</sup> Os outros documentos são o *Manifesto 2* (1988), a *Monografia dos 20 anos d' O Bando* (1994), *Máquinas de Cena* (2005) e *Teatro Bando - Afectos e Reflexos de um Trajecto* (2009).

outra para as acções, e outra para os efeitos – estas últimas com “prolongamentos não ditos do texto dito”, em relação de “disparidade” ou “complementaridade”:

Na mira da concepção global, criar as condições para se assistir a rir a uma história triste contada por actores sérios, muito cómicos. História contada que se apoia na disparidade e complementaridade dos vários instrumentos cénicos (diálogos, acção dos personagens, luz, som, objectos, etc.). (BRITES 1980)

Em “Textos e Pretextos”, em que aborda o percurso artístico do Bando, JB realça o carácter singular de cada processo e a importância dos actores na definição de um “estilo de representação” que assume “a discrepância” como produto de uma teatralidade assumida:

É o processo de construção particular a cada espectáculo que acaba por definir, em conjunto com os actores, o estilo de representação e a unidade estética da criação. Provavelmente é esta maneira de fazer crescer a teatralidade que consegue cimentar as discrepantes partes constituintes e o espectáculo torna-se um todo indissolúvel. (BRITES 1990b)

Na senda de um teatro popular, a função da personagem é entendida como fundamental na relação com o público, pois é a partir dela que se revelam os sentimentos mais profundos do ser humano. A propósito de *Nós de Um Segredo* (1986), espectáculo criado a partir de contos populares da tradição oral, cujo tema da morte gera grande controvérsia em relação à sua adequação a um público infantil, JB escreve: “No teatro, o personagem que cada um assume é o intermediário absolutamente necessário de quem sofre e não o quer mostrar, de quem ama e não quer que se saiba.” (BRITES 1990a: 55)

Por sua vez, os constrangimentos (que resultam do confronto com pesadas máquinas de cena e estruturas de grandes dimensões, ou até mesmo situações de risco em que se desafia a lei da gravidade) funcionam como estímulo, abrindo o campo das possibilidades de realização imprevisíveis que levam o actor a superar os próprios limites da imaginação:

O que poderia ser limitação, colete-de-forças, funciona para mim como um novo horizonte que me conquistou, que se abre e me espera, atento a não me deixar partir numa linguagem mais hermética. Talvez por aqui, chegue a um teatro popular por um outro caminho. (BRITES 1990a: 55)

Os espectáculos do Bando tornam-se cada vez mais complexos, dirigindo-se agora também ao público adulto. Em *Montedemo* (1987), criado a partir do texto de Hélia Correia, que se passava ao ar livre, de noite, eram os espectadores que iluminavam os actores. Estes utilizavam um efeito de distanciação que consistia na enunciação do discurso na terceira pessoa<sup>5</sup>: “O actor afirma ‘ele disse’ sendo ele próprio a falar. Assumimos assim a relatividade dos propósitos e a falta de unidade temporal.” (BRITES 1990b). Neste espectáculo as personagens nasceram de um pormenor aumentado – o nariz, evidenciando o seu lado grotesco<sup>6</sup>.

No *Manifesto 2* (BANDO 1988) são expressas as preocupações com a defesa da identidade do grupo: “ [...] estar no Bando é uma maneira diferente de estar na vida. E nós queremos ir descobrindo que maneira é essa de viver diferente”. O teatro que se procura é aquele que se “agarra como uma lapa na memória”, no qual prevalece o conjunto e o texto possui uma força idêntica aos outros elementos do espectáculo. Ser actor do Bando implica acima de tudo uma ética, tanto em termos profissionais como pessoais:

54. Sempre gostámos mais de representações do que de espectáculos, onde os actores estão comprometidos com o projecto, actores que não se mostram, mas que mostram a personagem que eles próprios constroem, dominando o espaço e arriscando-se na resposta às situações novas com prazer e paixão. Onde existe uma predisposição de cada um para ultrapassar os seus limites solidarizando-se com o colectivo; um colectivo onde o impossível pareça possível. (26)

57. O empenhamento real na concretização do projecto e a efectiva participação de cada um na criação, consolidação e enriquecimento de uma linguagem, através da realização das mais diversas tarefas (que não só as criativas) exclui, para nós, qualquer ideia de heroicidade ou de sacrifício. (28)

70. Somos artesãos e artistas em busca de reinventar outras formas de contar umas tantas mesmas histórias, abordando a representação da vida pelos seus lados menos visíveis. Queremos intervir. Queremos um teatro que convença. (34)

---

<sup>5</sup> Este mecanismo que é utilizado ainda hoje no comentário cénico do actor, no estágio sobre a Dilatação do Tempo de Presença.

<sup>6</sup> Como acontece na metodologia em Máscara, aqui é também a partir de um elemento exterior que a personagem é criada.

### 3.

A partir de *Pregação* (1989) inicia-se um período de sistematização do trabalho de actor. JB conta a colaboração de Kot Kotecki (*Pregação, Bichos*) cujo contributo é decisivo para o desenvolvimento da consciência do actor ao nível do corpo e do movimento. No programa são referidos os planos de expressão e respectiva confrontação dialéctica, de forma a criar vários níveis de leitura para o espectador:

Nesta criação procurou-se que a intervenção dos actores se baseasse em três planos distintos, um expressando o que o actor faz, outro o que o actor pensa, e outro o que o actor diz. Apesar de distintos, tentou-se que entre cada plano, e os restantes dois, existisse uma confrontação dialéctica, que induzisse o espectador a apoderar-se da direcção de espectáculos, sem o possuir. (BRITES 1989)

Através da eficiente manipulação dos planos de expressão, o actor comunica com os espectadores, fornecendo-lhes chaves de leitura que permitem descodificar os níveis semânticos mais profundos ou mais superficiais. Cabe ao actor dirigir este jogo de forma consciente, através da consonância ou dissonância entre os planos, bem como dos graus de explicitação.

A propósito do espectáculo *Vivirato* (1991), que coincidiu com a mudança do grupo para o Estrela 60, JB escreve para a revista *Adagio* um texto que acompanha um esquema sobre o trabalho do actor. Nele residem as ideias-chave do trabalho de actor no Bando, embora algumas delas ainda se encontrem no seu estado embrionário:

[...] Como podemos analisar o trabalho do actor? Será suficiente dizer “é bom”, “tem força”, “é convincente”, “comove-me e portanto é eficaz”, ou “não acredito”, “é uma seca? Como argumentar e discernir razões objectivas do bom trabalho de actores? A nossa resposta neste momento é a de que existem diferentes níveis descodificáveis com os quais o espectador comunica mais ou menos conscientemente. Claro, o nível das palavras ditas, mas também o que faz, porque o faz naquele momento, daquela maneira. Os diferentes estilos de teatro caracterizam-se em grande parte pela relação dialéctica que têm entre si estes dois planos. Consoantes ou dissonantes, eles permitem uma actuação mais empática ou distanciada, mais natural ou metafórica, mais real ou simbólica. (BRITES 1991)

Se o jogo entre os planos da oralidade e a corporalidade não oferecem, à partida, grandes dificuldades, o mesmo não se pode dizer do plano da interioridade,

consubstanciado no discurso interior (ou subtexto). É este que é enriquecido com a dimensão da personagem que é criada e é a sua densidade mais ou menos ampla que enche de conteúdo os outros dois planos de expressão:

Mas em nosso entender existe ainda um terceiro plano indispensável, capaz de unir e dar corpo aos dois anteriores. Trata-se do discurso interior, mais conhecido como subtexto, que corresponde ao que o personagem pensa quando diz isto e faz aquilo. É um plano subjectivo para o espectador, mas é o calcanhar de Aquiles de todo aquele que representa. Costuma dizer-se quando não está bem: “estavas desconcentrado”. A concentração não tem de ser relacionada com um estado mais sensível, ou mais atento. Quando nos referimos a concentração queremos questionar o tal texto interior, queremos verificar se está a funcionar mesmo quando o actor está calado em palco. (BRITES 1991)

Para o actor terá que haver sempre uma coerência interna, por mais que ele não a mostre. Até pode (e deve) experimentar situações contraditórias, pois são estas que dimensionam o personagem e o colocam mais próximo do humano. Neste texto destacam-se também o interesse pelo outro, pela alteridade, a construção de personagens do exterior para o interior e o primado da actuação e do aspecto físico sobre o psicológico:

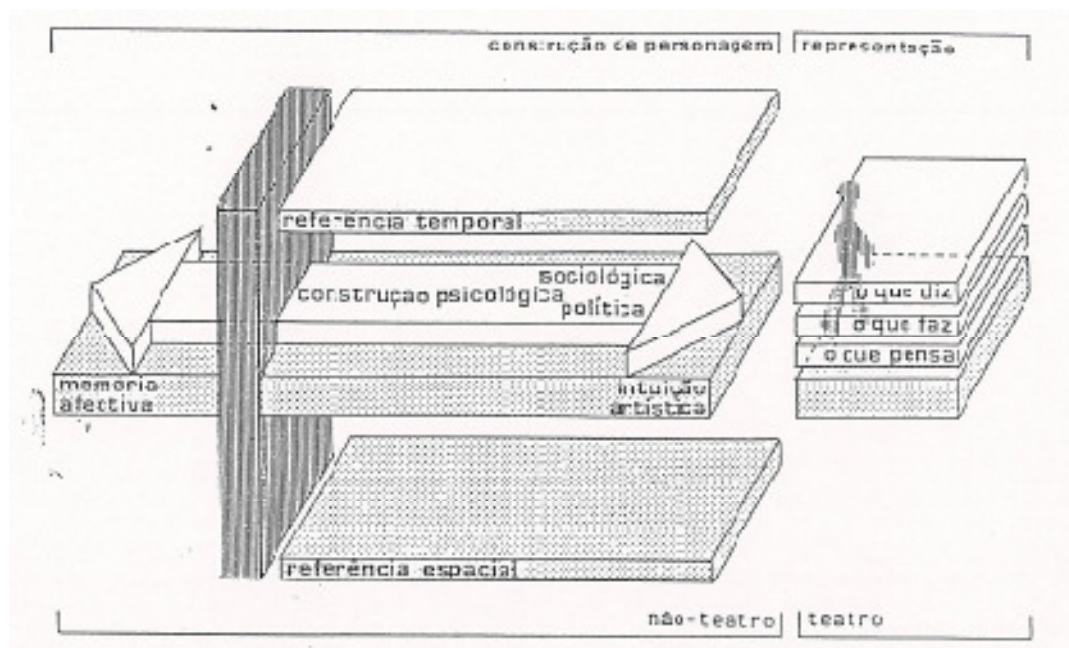
[...] O trabalho dos actores é orientado pela vontade de encontrar outras pessoas, materializar, personificar outras personalidades. Esse desabrochar de um outro que o actor, apoiado pelo encenador, quer fazer nascer é gerado do exterior para o interior. Não nos agarramos à cabeça para ter ideias, mas agimos fisicamente para confrontar as memórias do actor com conflitos e situações imprevistas. A análise dramática é o pano de fundo que já ninguém se pode alhear, mas é actuando que vamos descobrindo a psicologia do personagem que queremos interpretar.

[...] Nós pensamos que os actores não fingem. Fingem que fingem, e têm de saber como ir ao outro lado do muro com habilidade, com ironia, e voltar sem se ferir. Têm de aceitar o magoar-se com delicadeza, vendo-se e exorcizando o seu próprio passado. Sem esta viagem pouco agradável e de certo modo maldita, o nosso actor será apenas um adereço que se move ilustrando o texto que declama. (BRITES 1991)

O actor deve assumir o risco de experienciar situações limite, com o prazer e a ousadia de quem conhece os caminhos em que se move. Deve ultrapassar a barreira que



lhe permite o encontro com o seu lado oculto, onde se deparará com a sua memória afectiva.



**Esquema sobre o trabalho de actor publicado na Revista Adágio (1991)**

Como se pode observar no esquema elaborado por JB, há uma divisão que separa “teatro” de “não-teatro”, sendo que este corresponde ao trabalho interior de construção de personagem que o público não vê, mas que é fundamental para o espectro de possibilidades ser aumentado, tendo em conta a referência quer espacial quer temporal. De salientar, também, é o papel fundamental da intuição artística na construção deste ser para o teatro, ou seja, para a representação.

A dramaturgia, a encenação e a representação concorrem lado a lado para a existência de um todo significativo que é mais amplo do que o conteúdo das palavras, sempre na procura de uma actualização de um discurso artístico. No programa de *Amanhã* (1992) JB escreve:

Esta busca constante em revolucionar as maneiras de contar, deve-se à convicção de que na arte importa mais a maneira como se conta, do que aquilo que se conta. A problemática dramática, a materialização cénica e o estilo de representação fazem parte integrante do conteúdo do espectáculo e dão mais “mensagem” que o conteúdo expresso pelas palavras. (BRITES 1992)

No desenvolvimento da linguagem do Bando a relação com a dança também foi importante, o que demonstra mais uma vez a preocupação de JB com as áreas do trabalho de actor ligadas ao corpo e ao movimento. Entre 1991 e 1996, Madalena Vitorino colaborou com o Bando em *Borda d' Água*, *Gente Singular*, *Photecena* e *Trilhos*; Vera Mantero em *Návia – Peregrinação*, na Expo 98; em 2000, Olga Roriz em *Merlin* e *Alma Grande*, em 2002; e, em 2008, Aldara Bizarro em *A Saga – Ópera Extravagante*. Já em 2010, a ópera bufa *Quixote* foi interpretada por bailarinos-actores.

No Programa de *Gente Singular* (1993) JB defende a necessidade de o actor se libertar do psychologismo do quotidiano através do uso de uma linguagem conscientemente elaborada, para a qual a verosimilhança é mera coincidência:

[...] queremos comunicar, mais, melhor, queremos popularizar um estilo de representação que não se baseia na análise psicológica para construir os personagens e repudia as concepções tendentes a imitar o quotidiano. A actuação deseja assumir a multiplicidade de discursos do actor que se explica por palavras mas que reequaciona o que diz com os gestos e os movimentos que traça propositadamente. Podendo estes ser mais expressivos ou explícitos que as frases que articula. O actor pode respirar intuição e espontaneidade, mas também este liberta o pensamento através de uma linguagem conscientemente elaborada simbólica, onde a verosimilhança é mais uma coincidência que um objectivo a atingir”. (BRITES 1993)

No final de 1994 é editada a *Monografia* do Bando, assinalando o vigésimo aniversário “da sua singularidade artística e independência política”. (BANDO 1994)

Entre Fevereiro de 1995 e o mesmo mês de 1996, o Bando realizou um ciclo de estágios internos sobre o trabalho de actor dedicados aos temas da *Presença*, *Personagem*, *Memória* e *Gesto*. Na sua proposta JB estabelece como objectivos “aprofundar o estilo de representação”; “apetrechar e tornar mais marcante e carismático o trabalho dos actores” e “contribuir para a redacção de um terceiro manifesto”.

Estes estágios contaram com a colaboração da Professora M. Helena Serôdio que lançou algumas sugestões para um projecto de investigação e colocou também algumas questões que foram importantes para a definição de um vocabulário a propósito da consciência do actor:

[...] Que consciência tem o actor de si, como significante entre outros significantes, na escrita cénica? [...] Como se articulam, hoje, a “intuição” e o “saber” do actor? (SERÔDIO 1995)

No registo do primeiro estágio realizado em Santiago do Cacém (1995) é já esboçada a noção de “personagem intermédio”:

O actor vai construindo ao longo da sua vida profissional, uma figura intermédia, aparentemente neutral, que está no limiar da multiplicidade de todos os sentimentos, registos vocais e plástica corporal e que constitui o seu potencial latente para os personagens que é capaz de construir.

Quanto mais polissémico é este estado de alerta, quanto maior for a ambiguidade provocada pela síntese das expressões maior número de hipóteses tem o actor de construir personagens distintos. Quanto mais estereotipado é este personagem intermédio, quando mais ele é apenas um somatório de eficácias cénicas que não contêm o âmago da sua essência como pessoa, quanto mais ele confundir esse estado com a projecção cénica da sua própria genética, mais vive prisioneiro de um preconceito. Preconceito que foi elaborando uma figura psicossomática que não poderá senão camuflar ou disfarçar mais ou menos uma mesma família de tiques, um mesmo timbre monocórdico e até provavelmente, uma reduzida versatilidade de sentimentos e expressões. (BANDO 1995)

A necessidade de definir uma gramática relacionada com o trabalho de actor é encarada como uma forma de potenciar a sua criatividade. Trata-se de clarificar a linguagem cénica, podendo vir a subvertê-la, mas em todo o caso, pela via da consciência. O actor, como elemento essencial do teatro, é considerado o “dono e senhor da cena” e o “gestor do olhar do espectador”. Ainda do mesmo texto:

O actor tem, deve ser o dono e senhor da cena. Sem ele, não há máquina de cena que resista. Não há luz, não há texto. Ele é o director, o gestor (a gestão está na moda) do olhar do espectador. É ele que assumida ou subtilmente faz a síntese das linguagens cénicas. É ele o pólo agregador da leitura do espectáculo.

Para o actor ter mesmo esta função, precisa ter o domínio sobre tudo o que se passa com ele e tudo o que se passa em cena. Dominar, quer dizer:

- ter consciência do seu próprio corpo, posicionamento, tensão, movimento, pormenor de cada gesto, de cada detalhe do próprio actor ou de adereços manipulados, imóveis, iluminados ou em movimento, que o espectador percebe. Transformar o olhar do espectador mais ou menos desatento no ver do espectador conquistado.

- ter consciência do eco que a palavra provoca na imaginação de cada espectador. De todos os sons que ele próprio provoca, a respiração, o barulho dos passos, a música das

palavras, das frases e também do ambiente sonoro, dos outros actores, dos músicos, do respirar dos espectadores. Controlar o ritmo de leitura do espectador fazendo-o correr ou descansar, deleitar-se ou erguer-se no espaço mental.

- ter consciência da estrutura em progressão do discurso interior, saber jogar com a imprevisibilidade do que foi pré-determinado, induzindo cada espectador a ir construindo a sua própria interioridade, a pensar-se agente e não receptor passivo. (BANDO 1995)

Estavam criadas as bases para o surgimento de uma linguagem e de uma metodologia específica para o trabalho de actor que tem vindo a ser desenvolvida sistematicamente no Bando.

#### 4.

Em 1999, o Bando adquiriu uma quinta em Vale de Barris, Palmela, em pleno parque natural da Serra da Arrábida, passando a dispor de um espaço próprio localizado no meio rural, que permitiu um distanciamento em relação à grande urbe lisboeta. O grupo tem finalmente condições para pôr em prática o seu projecto artístico. JB reafirma numa entrevista a necessidade de estruturar melhor a linguagem do Bando:

[...] Agora devíamos estruturar melhor a nossa linguagem artística e deveríamos ter a perspicácia de não nos recolhermos demasiado no nosso mundo interior, na nossa complexidade artística e perdermos o contacto com o mundo. E esta ideia de irmos para fora não quer dizer de maneira nenhuma que estamos a fugir da realidade. Pelo contrário, é criar distância para vermos melhor. [...] É como em Brecht, com a distanciação no teatro. O actor tem a necessidade de perceber o que está a fazer, de ter consciência, artística e política. Os artistas deviam ter sempre uma opinião sobre si próprios. São aqueles que, se calhar, conseguem verbalizar ou exprimir com maior pertinência a contradição dos sistemas já instalados. Têm a obrigação de questionar com maior clarividência. (BRITES 1999)

A direcção artística do Bando passa a ser composta por seis elementos. Para além de JB, fazem parte Rui Francisco, na área da cenografia, Jorge Salgueiro, na música, Teresa Lima, responsável pela oralidade, a corporalidade fica a cargo de Luca Aprea e Clara Bento como responsável pelo guarda-roupa, figurinos e adereços.

Todos estes elementos se articulam entre si, em função das suas disponibilidades, dando azo ao conceito de “singularismo” que começa a marcar a obra

do Bando como produto de um colectivo, que consiste no processo de criação que é partilhado por uma equipa e do qual resulta um objecto artístico (pensado por vários directores artísticos) mais rico do que seria se toda a equipa estivesse subordinada à ideia de um único director. Como escreve JB no programa de *Quixote*:

Texto que entre na minha oficina de dramaturgista adquire logo uma espécie de tridimensionalidade que me faz rodar em torno dele à procura do sentido que aqui e agora me implique pessoalmente. No entanto, este processo preliminar de construção do espectáculo deixou de se constituir como o trilho solitário de um criador. A partilha e o contágio dos vários artesãos pensadores vai traçando a linha dramática que corresponde a uma mais consciente e sustentada opção. Teresa Lima [no apoio à dramaturgia] desafia-me com a clareza e a simplicidade; Jorge Salgueiro, mais provocador, parodia plagiando; Rui Francisco diz que aqui precisamos da austeridade de um Corbusier; Maria Matteucci procura nos cabelos brancos e frágeis de Franca Rame a representação de uma velhice que não desiste do desejo e da utopia. Clara Bento [adereços] conta que viu num elevador em aço inox um conjunto de velhos de costas, sentados em cadeiras de rodas; eu próprio explico como fui aprendiz de marionetista, no teatro Toone em Bruxelas, onde um único actor fazia todas as vozes dos vários personagens. (BRITES 2010b)

A deslocação para o campo abriu novos trilhos para a experimentação que levaram o grupo de volta às origens e reavivaram o desejo de descoberta de caminhos inexplorados. No seu texto “Processos Criativos”, escrito para as Jornadas de Reflexão do Bando, JB escreve sobre o estágio de preparação de *Merlin* (2000):

Já em Palmela, os estágios passaram a ser também na quinta. Perdeu-se um pouco (talvez momentaneamente) esta noção de isolamento. Em todo o caso, tentamos construir situações estranhas, como no caso de MERLIN, em que colocámos todos os actores na serra de olhos vendados. Quando os abriram seis horas depois, já era noite. Neste espectáculo, partimos da intenção de apagar os nossos códigos, as nossas maneiras de fazer – no sentido de não repetir os mesmos esquemas, os mesmos truques. Queríamos partir do zero. Tivemos uma conversa sobre os primórdios do teatro com o filósofo Nuno Nabais e depois partimos todos para a serra, ainda com o sol a bater nas costas e nos corpos. Os actores ficaram sozinhos, de olhos fechados, quietos, noite dentro, sempre no mesmo sítio até o sino tocar e poderem descer a serra para jantar. Podiam adormecer, imaginar o que quisessem, ouvir os ruídos, mas quando abrissem os olhos, horas depois, deveriam aproveitar essa sensação de ver o mundo como se fosse a primeira vez. (BRITES 2009: 234)

Uma experiência semelhante ocorreu no estágio de preparação do *Ensaio Sobre a Cegueira* (2004) em Viseu, no qual os actores estiveram várias horas de olhos vendados num antigo hospital abandonado<sup>7</sup>. Aqui, e tendo em conta a temática do espectáculo, os exercícios de olhos vendados eram bastante exaustivos, chegando os actores vendados a ser encaminhados por cegos nas ruas da cidade, e os músicos e coro tocado e cantado com vendas nos olhos<sup>8</sup>.

## 5.

Em 2005, JB realiza na quinta do Bando o primeiro estágio de três dias com os seus alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema. Desde então, outras escolas e grupos de teatro universitário têm aqui realizado estágios sobre a formação de actor. Criou-se um espaço que favorece a reflexão e a investigação teatral, assim como o desenvolvimento de relações mais próximas com as populações locais. A intenção de criar um centro de investigação teatral na nova sede do bando em Palmela foi manifestada por JB numa entrevista concedida a Maria Helena Werneck:

Esperamos que esta nossa sede se constitua como um centro de investigação teatral e de formação profissional e, ao mesmo tempo, um pólo dinamizador de relações artísticas com as comunidades nacionais e internacionais, com um olhar privilegiado sobre as comunidades locais, particularmente as de imigrantes. (BRITES 2008)

Actualmente, para além dos estágios internos que são relativos a espectáculos específicos, a formação no Bando engloba duas vertentes: por um lado a sensibilização para o teatro através de actividades com crianças, jovens e adultos, nas Confrarias de Teatro; e por outro, os estágios dedicados à Consciência do Actor em Cena, direccionados para actores e alunos de teatro. Estes estágios intensivos têm, normalmente, a duração de três dias, ficando os alunos alojados na quinta do Bando, em Vale de Barris.

---

<sup>7</sup> Deste estágio resultou uma edição DVD com o título “*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara*”, com realização de Rui Simões.

<sup>8</sup> As vendas são também utilizadas no exercício sensitivo que introduz o estágio sobre a Dilatação do Tempo de Presença.

## 1.2. Formação de actor

A Consciência do Actor em Cena (CAC) é a área de investigação relacionada com o trabalho de actor que JB tem vindo a desenvolver com os seus alunos da ESTC e nos estágios externos realizados com vários grupos e escolas na quinta do Bando. É constituída pelo módulo inicial sobre a Dilatação do Tempo de Presença (que se desenvolve a partir dos planos de expressão da interioridade, oralidade e corporalidade), e pelos módulos sucessivos (“dissonância entre planos”, “graus de explicitação”, “personagem intermédio”, “construção de personagem”, “presente” e “reciclagem/reactualização”). Apenas com os seus alunos JB passa por todas as fases, realizando ainda um exercício que se denomina por “manifesto teatral”.

A Dilatação do Tempo de Presença tem sido até agora o único módulo a ser desenvolvido nos estágios externos. No entanto, a perspectiva é que, progressivamente, sejam trabalhados os módulos mais avançados, dedicando mais tempo a cada um deles.

### 1.2.1. A Consciência do Actor em Cena

Como encenador e professor, JB manifesta a necessidade de articular um discurso substantivo que possibilite uma comunicação efectiva entre os vários intervenientes na criação de um espectáculo, nomeadamente entre o encenador e os actores, para que ela se concretize com público. Por outro lado, sente também a necessidade de “aumentar a capacidade de observação e análise” (BRITES 2010a) em relação aos próprios actores, recusando o uso de uma terminologia de carácter adjectivo, onde a metáfora é, muitas vezes, dominante. No documento relativo à formação sobre a Consciência do Actor em Cena, JB escreve o seguinte:

Na procura de uma exigência pedagógica face aos actores em formação fui-me apercebendo que quando falamos do trabalho do actor prestamo-nos a uma série de equívocos. As noções que utilizamos significam coisas completamente diferentes para cada um de nós e a falta de um vocabulário substantivo e partilhado dificulta toda a reflexão. A metáfora tantas vezes recorrente a propósito do trabalho de actor pode esclarecer alguma coisa mas não nos pode iludir e desresponsabilizar. Temos a obrigação de irmos conseguindo construir discursos mais concretos e objectivos. (BRITES 2010a)

Para JB, “paralelamente ao prazer do acto de representar” é importante a “reflexão teórica sobre o teatro e os seus conteúdos”. O encenador considera que existe ainda o “medo de tornar consciente” o fenómeno da representação, como também o preconceito de que a técnica é castradora, e que priva o actor da intuição que lhe permite agir livre e espontaneamente. Todavia, este pode – e deve – conciliar a intuição com a “consciencialização da construção do artifício” para como artista elaborar, a partir da sua capacidade de abstracção e ficção, a sua matéria teatral, recusando a imitação da realidade. O actor que exerce um trabalho sobre a sua consciência cénica está a “cultivar a maneira de conhecer melhor os seus mecanismos” e a aprender a utilizar as suas ferramentas expressivas.

Para nos ajudar a compreender melhor o fenómeno da CAC, JB dá o exemplo do automobilista. Quando aprende a conduzir, tudo parece muito complicado, pois tem de coordenar uma série de mecanismos que ocorrem em simultâneo. Mas, à medida que vai ganhando prática e confiança, cria um automatismo que lhe permite fazer outras coisas enquanto conduz. Ao actor cabe hierarquizar os vários planos de concentração. Ou seja, deve ter a capacidade de autonomizar esses planos para se manter consciente, de modo a poder controlar o que se passa à sua volta e escolher o que (e como) fazer, ao mesmo tempo que deixa a imaginação livre para a abstracção e para a ficção.

### 1.2.2. Dilatação do Tempo de Presença<sup>9</sup>

A Dilatação do Tempo de Presença corresponde à primeira etapa dos estágios dedicados à CAC e consiste em exercícios que são desenvolvidos a partir dos diferentes planos de expressão – interioridade, corporalidade e oralidade. Antes de passar aos exercícios propriamente ditos, é importante ter em conta algumas noções preliminares.

O trabalho do actor é desenvolvido na perspectiva do espectador, evitando assim a ideia de laboratório – e do isolamento que lhe está inerente. Os actores devem ter sempre em mente que estão a fazer alguma coisa para alguém ver. Para JB o ideal seria ter a sala cheia de espectadores, o que permitiria aos actores confrontarem-se com um público real, naturalmente exigente. Na falta de espectadores ficciona-se uma plateia virtual.

---

<sup>9</sup> Ver no CD em anexo o Videoclip 1 (*Estágio de formação Dilatação do Tempo de Presença*) e fotografias de 1 a 5.



O objectivo do trabalho sobre a presença é aumentar o número de hipóteses que se oferecem ao actor em face das suas características individuais, para além de aumentar a sua capacidade de gerir o tempo e o espaço, através da economia do gesto e do movimento.

Fazendo uso da contenção o actor explora as sensações que lhe permitem actualizar o seu estado cénico, desenvolvendo canais de contacto com o público, mantendo vivo o interesse pela sua presença, ao mesmo tempo que vai reflectindo sobre os pressupostos motores do seu trabalho artístico.

Do conflito entre o que consegue ou não tornar consciente, que se traduz no diálogo interior, nasce o comentário cénico. O que importa é potenciar a personalidade criativa de cada um, a partir de constrangimentos físicos ou espaciais que, como regras de um código teatral, libertam o actor para o imprevisível mundo da imaginação.

## **A Presença**

A presença do actor foi objecto de estudo no estágio interno que o Bando realizou em Santiago do Cacém, em 1995. Daqui nasceram algumas noções que ainda hoje subsistem. Desde logo, é aquilo a que se pode chamar “aura”, “brilho”, “energia”, “luz” (BANDO 1995), que irradia do corpo do actor.

Em termos psicomotores, a presença é caracterizada por uma relação dinâmica resultante da “tensão física e mental”, num jogo de constante “equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio”, numa “contradição dialéctica de vontade e contra-vontade”, “dinamismo” esse que é perceptível no olhar do actor, e que cria uma “tensão” em relação ao espectador e aos outros actores em cena.

Eugénio Barba, no seu *Tratado de Antropologia Teatral*, utiliza a designação “sats” para definir o estado de alerta que caracteriza a presença do actor:

O sats é o momento no qual a acção é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objectivo. É a extensão ou a retração da qual brota a acção. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de ténis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir. É John Wayne perante um

adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para cantar uma ária”. (BARBA 1989: 84-85)

Por outro lado, pressupõe uma relação de “conhecimento e domínio sobre o corpo”, na sua “relação com o espaço”, e “sob o olhar do outro” – do qual “se tem consciência que existe está ali para observar”.

Neste sentido, exige “disponibilidade” para a “recusa de hábitos, vícios e estereótipos” que “representam uma espécie de personagem intermédia criada por inércia ou para defesa” do actor, devendo este “procurar uma neutralidade não vazia”, mas “atenta e energética”. (BANDO 1995)

O actor deve ter também consciência da “importância da ambiguidade e da subtilidade para criar expectativa e perplexidade no espectador”, devendo para isso “exercitar formas de tensão interior, experimentar formas de equilíbrio e desequilíbrio, interromper inesperadamente o movimento, procurar um jogo de contrários, fornecer falsas pistas, desenvolver a técnica dos ‘três níveis’ como forma de recusar o naturalismo e o psicologismo”.

Em suma, o actor deve “ter consciência do corpo e da sua representação”, “no tempo histórico” e “no seu sentido político”. (BANDO 1995)

O teatro é um espaço de criação que transcende a vida. Ali tudo é possível, ao contrário do que acontece no nosso mundo quotidiano.

O actor em cena tem uma presença extra-quotidiana e é isso que lhe permite criar personagens que nunca existiram, nem sequer em pensamento. Como escreve Barba:

A técnica extracotidiana do ator dilata a dinâmica do corpo. O corpo é posto em forma, re-construído para a ficção teatral. Este “corpo artístico” – e logo “não-natural” – não é por si mesmo nem homem nem mulher. (BARBA 1989: 94)

## **Personagem Intermédio**

O conceito de personagem intermédio é estruturante na metodologia proposta por JB. É fundamental que o actor ganhe consciência das suas características individuais, muitas vezes recorrentes, devendo aceitá-las e moldá-las no sentido de criar uma maior ambivalência. No seu texto “O que fazer para conhecer melhor quem escreve na água?” JB dá-nos uma definição clara de personagem intermédio:

Quando trabalhamos a propósito do personagem intermédio partimos do princípio que cada actor vai construindo ao longo dos anos uma figura cénica recorrente. Se observarmos com mais atenção reparamos que alguns actores se repetem de espectáculo para espectáculo e arrastam consigo pormenores de representação e tiques comportamentais, associados a maneirismos mais ou menos dinâmicos que pontuam com, maior ou menor eficiência, o discurso cénico. Ora, a consciência do actor sobre essas recorrências permitir-lhe-á tomar opções comportamentais mais clarividentes sobre o que realmente escolhe fazer em cena. Acreditamos que quanto mais ambivalente e menos característico for o seu personagem intermédio mais possibilidades terá de construir os personagens mais inesperados. Há quem se questione hoje sobre esta denominação mas se a pintura pode representar, das mais diferentes formas, a figura humana por que razão o teatro não o poderia também fazer? Em todo o caso no lugar reconhecível como aquele a que convencionalmente chamamos o espaço cénico, queiramos ou não, representamos sempre pessoas e para qualquer espectador essas pessoas serão sempre personagens. (BRITES 2009)

## **Interioridade**

Ao trabalhar o plano da interioridade, o actor atrai a atenção do espectador para o seu interior, que é revelado através do olhar. As mudanças subtis que são provocadas pelo discurso interior podem alterar completamente a expressão do rosto e isso gera ambiguidade. Como explica JB:

Num dos exercícios que pratico na Escola Superior de Teatro e Cinema coloco um actor quieto, sem dizer nada e sem fazer nada. Apercebemo-nos rapidamente de que, uns melhor do que outros, conseguem alimentar o interesse do espectador com pequenas mudanças fisionómicas que não somos capazes de descrever. Exercitamos essa mutação subtil que por vezes parece tudo transformar. Dizemos que estamos a dilatar o tempo de presença. É incrível como o olhar pode mais ou menos explicitar o constante movimento imperceptível do diálogo interior. Dizemos que neste caso o actor está a usar o plano expressivo da sua interioridade. (BRITES 2009)

## Corporalidade

Para Luca Aprea, o actor deve encontrar mecanismos para actualizar a sua presença, nomeadamente através da repetição, de forma a manter o corpo do actor no tempo presente. No seu depoimento para as Jornadas de Reflexão do Bando em 2005, define assim o conceito de corporalidade, tomando como referência o espectáculo *Os Anjos* (2003):

A noção de corporalidade é, para mim, como uma perspectiva dramaturgica e não apenas técnica. Esta noção define, ao mesmo tempo, o trabalho técnico de movimento específico para cada espectáculo e a relação que liga este trabalho aos distintos planos dramaturgicos do espectáculo: espaço cénico, oralidade, texto, objectos, música...

[...] Outro aspecto da abordagem perceptiva, que enformava também a técnica de mimo corporal, é que contribuía para estabelecer uma relação não coreográfica com o movimento. Ou seja, não havia marcação desde o exterior do movimento. Era o próprio actor que extraía dos exercícios e das suas improvisações os comportamentos e movimentos, inclusive os mais “abstractos”, com base na sua ressonância interior subjectiva.

O objectivo dos exercícios era aproximar o actor não tanto à forma do movimento mas à sua organização interna, à lógica sensível que anima o diálogo entre interioridade e expressão. Uma lógica constituída por dínamo-ritmos, níveis de tonicidade e de segmentação corporal por vezes extremo, “equilíbrios de luxo”, que no plano da escrita cénica se traduziam na gramática e sintaxe sensível. (Luca Aprea 2009: 156)

## Oralidade

Teresa Lima no seu texto elaborado a partir das Jornadas de Reflexão explica a noção de oralidade:

O que é para nós, o Bando, a oralidade? É uma qualidade da língua oral que engloba não só os materiais vocais (o continuum sonoro), os materiais verbais (lexicais e gramaticais), mas também a sua relação com os outros elementos da linguagem teatral. O trabalho sobre a Oralidade inscreve-se, evidentemente, na nossa concepção de teatro, em que se procura a desconstrução e o desvio sistemático das cópias miméticas do quotidiano, assumindo e explorando os recursos da teatralidade. Inscreve-se ainda numa prática em que o actor trabalha a partir do que é perceptível pelo espectador e não a partir da exploração dos seus processos interiores.

Neste contexto, a Oralidade não é entendida apenas na sua componente semântica e as suas sonoridades, a nível da palavra e a frase, são campo de experimentação de novos recursos expressivos. Liberta da submissão ao significado, ou à ressonância

psicológica das palavras, a Oralidade assim concebida permite que o actor se afaste da utilização quotidiana da sua voz, do seu padrão reconhecível, criando novas e inesperadas construções vocais. A exploração assumida dos significantes, a revelação da materialidade da palavra, a manipulação de todos os elementos da cadeia sonora (timbres, ritmos, etc.) abre as possibilidades de significação não alcançáveis se considerarmos apenas os aspectos semânticos contidos a priori no texto. Face a essas matérias não conhecidos a priori, por ele inventados, o actor poderá seleccionar aqueles que produzem sentido no contexto do espectáculo que está a preparar. Este sentido, obviamente é sempre encontrado na relação com a dramaturgia e com os outros níveis de representação (corporalidade e interioridade).

[...] A prática que tenho vindo a desenvolver no Bando, ao longo dos últimos seis anos, como membro da Direcção Artística, abriu-me muitas e novas perspectivas sobre a utilização cénica da voz e sobre a consciência do actor em relação ao seu desempenho vocal. (LIMA 2009: 110-111).

De acordo com esta perspectiva sobre a oralidade, a voz, para passar uma emoção, não precisa de se apoiar em ressoadores psicológicos. Como diz Teresa Lima, “é o som que emociona e não a emoção que provoca o som”. A voz é entendida como matéria plástica e deve “libertar-se do seu uso quotidiano, assente apenas no significado”, alargando o espectro de possibilidades de significação, “não alcançáveis se considerados apenas os aspectos miméticos”. A “articulação das palavras desobedece à norma padrão.” Para o futuro da oralidade no Bando Teresa Lima propõe-se “inventar uma partitura passível de fixação, através de um sistema de notação das acções vocais”.

Também Antónia Tenrinha destaca a importância da oralidade no Bando:

[...] Agora, com a ligação oralidade/corporalidade/interioridade/credibilidade, o Bando reencontrou uma estética melhorada e mais eficaz. É esta nova maneira de entender a voz, a que chamamos oralidade que faz a ponte de todas estas coisas e que ao mesmo tempo, paradoxalmente não abdicando desta estética diferente, transposta, artisticamente trabalhada, consegue ser inteligível, comovente e participativa. É esta mais-valia, que faz com que o actor seja credível. Hoje, falamos de oralidade, não nos referindo apenas a técnicas vocais académicas, mas a um outro sentido mais lato, onde a direcção de actores e oralidade caminham a par e passo, confundindo-se numa comunhão concertada. (TENRINHA 2009: 133)

### 1.2.3. Exercícios

De olhos fechados, no escuro, para poder estar de olhos abertos o dobro desse tempo. (BRITES 2002).

#### **I. Ritual de Passagem:**

O estágio sobre a Dilatação do Tempo de Presença começa com um exercício de memória sensorial que abre a passagem da esfera quotidiana para o mundo do teatro. Trata-se de um ritual iniciático – um renascimento – que transporta o actor para o campo das sensações físicas a partir das quais nascerá a ficção. O exercício é dividido em quatro partes:

1. São colocadas vendas nos olhos dos alunos e estes são encaminhados para um espaço onde permanecem isolados durante um período de tempo relativamente longo.
2. Um a um são levados para um local onde se encontra elemento do Bando. A venda é retirada e ele diz ao aluno para não desviar o olhar. Fala da questão do teatro. Sobre “o que o olhar pode revelar”. O aluno está numa situação em que, sem querer, já representa um estado. Pede-lhe que descreva o espaço atrás de si, as imagens, os sons... que invente uma história a partir de um som. Entretanto, o assistente coloca um ovo na mão do aluno e diz-lhe que aperte cada vez com mais força, à medida que vai contando a história. O ovo quebra-se e a história termina. O aluno deve tentar perceber o que é que mudou no seu tom de voz.
3. O aluno é novamente vendado e levado para um local ao ar livre onde espera pelos outros. Uma vez reunidos, o assistente diz para se aproximarem da sua voz e olharem para a lua. Então, retiram as vendas, aproximam-se uns dos outros e terminam num abraço colectivo. Devem manter sempre a concentração evitando o diálogo.
4. Chegada ao palco. As cadeiras estão colocadas de forma irregular e os alunos são convidados a sentar-se, mantendo a concentração. No espaço de um minuto, cada um comunica teatralmente aos outros (e ao público) um pormenor, um momento, uma sensação marcante da sua experiência. A ideia é partir de uma sensação concreta e criar algo de novo, de ficcional.

## **II. Direcção do olhar**

São colocadas marcas nas paredes laterais e uma outra num ponto central, ligeiramente acima da plateia: o ponto de fuga. Um grupo de actores em cena na esquerda alta, organizados em bloco, com os olhares dispersos. A um sinal, focam o mesmo ponto. A um segundo sinal avançam em bloco, sem nenhum deles assumir a liderança do grupo. Neste exercício, utilizado na dança, o actor está ocupado com uma acção concreta que se traduz num movimento em sincronia. Está focado no ponto x, o que não o impede de ter uma visão abrangente (e não periférica, uma vez que tal impede a focagem), e está concentrado na acção que executa. Estabelecido o automatismo que provém do movimento do corpo colectivo, são dadas novas indicações: os actores podem mudar para outro foco; e podem introduzir sons, depois frases, que são independentes do movimento. Criam-se, assim, planos de expressão que são autónomos, podendo as frases ou sons caminhar num sentido e o movimento, noutro.

Este exercício, apesar da aparente simplicidade, torna-se muito difícil pois exige uma grande coordenação psico-motora. A partir do momento em que o actor se foca num ponto, a sua presença adquire uma qualidade cénica resultante do esforço que o corpo necessita para olhar e ver. A massa muscular adquire uma tonicidade e a energia usada para o sentido da visão irradia por todo o corpo, emanando para o exterior até chegar ao público. O actor não pretende representar nada, mas o facto de estar ocupado com uma acção confere-lhe já uma presença cénica que prende a atenção do espectador. O contacto visual com uma marca na parede num dos cantos da sala estabelece uma ligação, uma comunicação, permitindo a concentração do actor e do público.

Quando se trabalham as deslocações dos actores, os planos de expressão, ou quando se começa uma improvisação colectiva, os actores devem ter um pretexto para entrar em cena. Deve haver uma separação clara entre estar em cena (que é representada por um quadrado) e estar fora de cena.

O ponto de fuga é o ponto comum a toda a representação que é utilizado quando o actor quer dirigir-se ao público como entidade colectiva. O foco do actor é o pormenor concreto que é a âncora do seu estado – é um foco motor ou vocal que lhe permite estar concentrado. O foco do espectador é a zona ou parte para onde o actor quer que o espectador olhe.

### **III. Deslocações**

**Exercício do foco do espectador:** Vários actores em cena estão em cena. Quando um actor se desloca no espaço, todos os outros param e olham para ele. A partir do posicionamento e das deslocações dos actores no espaço cénico já se pode comunicar muita coisa. Há como que uma escrita do movimento e da posição no espaço que se traduz num jogo de linhas e perspectiva, tornando-se possível contar uma história através das posições e deslocações dos actores no espaço. O actor constrói assim um discurso cénico, numa sequência que cria uma leitura para o espectador.

### **IV. Dilatação do Tempo de Presença a partir da Interioridade**

O actor entra em cena e fixa o olhar no ponto de fuga, mantendo-se imóvel. Deve apagar os traços distintivos do corpo, de modo a que o foco do espectador se concentre apenas no rosto. O foco do actor é, neste caso, um pormenor (uma sensação física concreta) localizado ao nível do rosto. O actor escolhe um ponto-motor, deixando-se influenciar pela sensação e joga com ela, aumentando-a ou diminuindo-a, de forma subtil. Antes de chegar ao limite passa para outro ponto-motor e experimenta a sensação que isso lhe transmite. Simultaneamente vai criando um discurso interior que se traduz numa sucessão de diálogos entre o actor e a sensação.

O comentário do actor serve para partilhar com o público e os outros actores, em tempo real, a sensação que está a ter. Este comentário, dramaturgicamente elaborado, deve oscilar entre a realidade e a ficção. Isto é, o actor cria um discurso que passa da sensação física concreta para a ficção e desta para aquela, deixando o espectador na dúvida sobre o que é verdade e o que é mentira<sup>10</sup>. O actor deve partir de uma sensação física concreta e introduzir a ficção, sendo influenciado não pelas ideias mas sim pelas sensações concretas e deve falar com a voz dessa sensação. Através do desenvolvimento de tensões e conflitos o actor vai construindo uma dramaturgia própria, revelando um mundo ainda em construção no limiar entre a realidade e ficção.

Este trabalho exige uma grande contenção, pois basta uma transformação mínima para que se altere completamente a fisionomia do actor. É um trabalho de subtilidade, de pormenor. Aqui a questão da presença é muito subtil – o espectador deve

---

<sup>10</sup> João Brites equipara este processo às associações de mentirosos.



olhar para o actor e não perceber o que é que mudou. Este jogo do actor é uma estratégia para dilatar a sua presença em cena, mantendo vivo o interesse do espectador.

**Improvisação colectiva:** Partindo da sensação física concreta que escolheram para trabalhar a interioridade, os actores fazem uma improvisação curta da qual resulte uma situação comum. Só pode agir um actor de cada vez que, quando fala, deve olhar para o ponto de fuga, olhando os outros para ele. A acção passa para outro actor quando este fala ou se movimenta.

**Exercício em pares:** Cada actor escolhe um par, ficando frente a frente. Enquanto um explora a sensação ao nível do rosto, o outro vai comentando, dizendo o que vê. Este exercício é muito útil pois o actor que comenta a partir do que observa do outro, goza de uma grande liberdade, que lhe permite inventar sem grandes compromissos, ao passo que o outro pode jogar de forma tornar mais ambígua a sua expressão.

## **V. Dilatação do Tempo de Presença a partir da Corporalidade**

O actor entra em cena e fixa o olhar no ponto de fuga, mantendo-se imóvel. Deve apagar a expressão do rosto orientando o foco do espectador para um pormenor concreto no resto do corpo. O exercício é idêntico ao da interioridade, só que aqui o foco motor é corporal, ou seja, situa-se no corpo, à excepção do rosto. O actor deve jogar com a sensação que essa sensação lhe transmite, de forma subtil, quase imperceptível para o espectador, e tornando o foco cada vez mais explícito, sem contudo, o revelar totalmente. É a partir deste ponto-motor corporal que todo o movimento nasce, o que pode influenciar a postura, o andar, a oralidade ou até a interioridade<sup>11</sup> do personagem.

**Improvisação colectiva:** Utilizando um foco motor corporal que escolheram para trabalhar a corporalidade, os actores improvisam uma cena curta.

---

<sup>11</sup> Também pode influenciar por contraste, como veremos mais à frente.

## **VI. Dilatação do Tempo de Presença a partir da Oralidade**

Após o aquecimento vocal, o actor emite um som contínuo, que possa ser identificado como registo médio, alto, ou baixo. O objectivo deste exercício é que o actor aprenda a utilizar os ressoadores, identificando-os através da representação mental do corpo. O uso da respiração e dos ressoadores permitem a criação sons com timbres diferentes – médio, alto, baixo. No início o actor deve encontrar o seu registo médio para depois alternar com os outros. É muito importante ter os músculos do pescoço relaxados para não danificar as cordas vocais e emitir um som com melhor projecção. O foco do actor é agora um foco vocal que ele consegue identificar por forma reproduzir o som com a mesma qualidade. A emissão sonora da voz resulta de uma sensação física, que influencia o corpo do exterior para o interior.

Cada actor escolhe um excerto de um poema<sup>12</sup>, que lê em voz alta. Neste exercício o actor trabalha a sintaxe gramatical, através da divisão das frases e a utilização das pausas de modo a respirar correcta e eficazmente, para além de trabalhar também a projecção e clareza do discurso oral.

## **VII. Dissonância entre os Planos**

O actor escolhe um foco motor corporal e outro vocal, para os trabalhar em dissonância. Os três planos de expressão raramente estão em consonância entre si, podendo até ser antagónicos. O actor joga com o contraste, dizendo uma coisa com o corpo e outra com a voz. Pode também trabalhar com a interioridade a acompanhar a corporalidade, e com o conteúdo (oralidade) dissociado em relação ao resto. O objectivo neste caso é ver se acontece alguma coisa no temperamento para perceber o que muda no corpo.

## **VIII. Graus de Explicitação**

O actor escolhe um foco motor corporal e outro vocal, utilizando uma graduação de 1 a 10 que corresponde ao grau de explicitação desse foco. Na corporalidade e na oralidade é possível quantificar o grau de explicitação, o que não acontece com a interioridade.

---

<sup>12</sup> Trabalharam-se poemas de Eugénio de Andrade, utilizados no *Pino do Verão*.

Numa escala de 1 a 10, o 1 corresponde ao registo naturalista (personagem intermédio) e o 10 ao grotesco. Em conjunto com a dissonância entre os planos o actor pode trabalhar o corpo num grau de explicitação 1 e a voz num grau de explicitação 10.

### **IX. Exercício do Personagem Intermédio**

Os actores escolhem em segredo um deles que verá o seu personagem intermédio ser representado por todos os outros numa improvisação colectiva. O actor que viu o seu personagem intermédio ser representado, responde depois numa improvisação individual.

Este exercício é realizado apenas com os alunos de JB, ou eventualmente com grupos que se conheçam bem, uma vez que exige um conhecimento mínimo das características individuais que podem identificar o personagem intermédio de cada um. Os actores devem utilizar na sua representação os conhecimentos adquiridos anteriormente.

### **X. Manifesto teatral**

Um actor prepara um manifesto teatral que é apresentado aos restantes. Este exercício também é praticado apenas com os alunos da ESTC, embora, no final dos estágios externos, se apresente uma espécie de manifesto colectivo. O actor tem total liberdade criativa, devendo, contudo, utilizar os conhecimentos adquiridos anteriormente.

No final do semestre, os alunos de JB têm uma apresentação final que é composta pelo conjunto dos manifestos teatrais unidos por uma ideia de dramaturgia que é criada em conjunto com os alunos de dramaturgia da ESTC. Em 2010, cada turma apresentou um exercício final com uma duração total de nove horas, compostas por três sessões de três horas cada, separadas por intervalos de cinco minutos.

Antes, e à semelhança do que acontece com os estágios sobre a Dilatação do Tempo de Presença, cada turma tem um estágio intensivo de três dias na quinta do Bando. Alojados em tendas, os alunos pernoitam nas instalações do Bando e tomam as

suas refeições em conjunto, tendo a oportunidade de conviver com os profissionais do grupo.

Nestes estágios, para além dos exercícios acima descritos, existem também outras actividades lúdicas, como é foi o caso da apanha da azeitona que no estágio realizado em Novembro, aconteceu no último dia, bem cedo pela manhã.

## CAPÍTULO 2 – NUNO PINO CUSTÓDIO

Être au présent, renoncer à tout ce qu'il a pu prévoir pour saisir en scène tout ce qui lui arrive. Dans l'instant. Pour l'acteur et son personnage, il y a une vie antérieure, mais il n'y a pas de passé psychologique, et pas d'avenir prévisible. Juste le présent, l'acte présent. Le théâtre est l'art du présent. (MNOUCHKINE 2005)

### 2.1. Trabalho de actor

#### 1.

Nuno Pino Custódio tem vindo a desenvolver, ao longo de duas décadas, uma ideia de teatro que resulta da conjugação de várias áreas do saber teatral. A encenação é o eixo em redor do qual se desenvolvem a dramaturgia<sup>13</sup>, a interpretação<sup>14</sup>, a formação de actores e a construção de máscaras. O conjunto destas disciplinas, na sua inter-relação, contribui para a criação de um sistema para o qual o actor é o elemento primordial.

Em 2004, NPC fundou a ESTE – Estação Teatral da Beira Interior, que tem sido, desde então, o seu espaço privilegiado de experimentação<sup>15</sup>. Sediada no Fundão, uma pequena cidade da Beira Interior, a ESTE assume-se como uma estrutura de criação que se propõe pensar o teatro através do diálogo permanente com as comunidades locais: um “teatro em urgência”, “popular”, que recorre a técnicas tradicionais para se dirigir a um público moderno, “tornando-o, através da sua imaginação e experiência, responsável efectivo por um encontro sustentado na presença.” (CUSTÓDIO 2008e).

No *Manifesto Primeiro* (ESTE 2004) é definida a especificidade do teatro como “encontro entre ‘quem-faz’ e ‘quem-vê’” – um “teatro de abrangência” que possa ser entendido por todos e onde ocorra uma “democratização da informação”. O propósito é fazer com (e não para) o público:

---

<sup>13</sup> Da peças que escreveu foram editadas *Mãe Preta*, juntamente com *O filho da dona Anastácia* e *A verdadeira história da tomada do Carvalhal*, no livro *3 Peças de Teatro* (ESTE 2009). Em 2002 escreveu *O Relato de Alabad* (texto inédito do espectáculo do Teatro Meridional, encenado por Miguel Seabra).

<sup>14</sup> Como actor interpretou, por exemplo, os monólogos *Münchhausen* (2001), que escreveu e encenou, e o *Relato de Alabad* (2002).

<sup>15</sup> Para além do trabalho como director artístico da ESTE, NPC encenou vários espectáculos em grupos, como o Teatro Meridional, o Teatro Regional da Serra de Montemuro ou o Teatrão.

O nosso objectivo último, é emocionar, ou seja: sentir para ajudar a sentir. É para isto que criaremos um pacto com o público: para que a vida possa ser comunicada de forma a ser entendida por todos. É neste encontro, nesta partilha, que consiste, aliás, a especificidade do teatro. (ESTE 2004)

A relação com o público define a identidade e singularidade<sup>16</sup> do grupo, que se traduz numa linguagem teatral genuína:

É que se o objecto a trabalhar é importante para exprimir uma identidade e uma vontade de comunicação próprias, muito mais relevante será a forma como iremos trabalhá-lo na relação com o público, pois é da concretização e da realização directa dessa identidade e dessa vontade que dependemos enquanto seres que criam arte. (ESTE 2004)

A dimensão ética do trabalho da ESTE é também evidenciada na recusa em instalar-se sob um qualquer modelo pré-estabelecido, apostando antes na pesquisa e na experimentação, mantendo a abertura do objecto teatral em confronto com o público e procurando desenvolver uma metodologia adequada que promova o teatro como “arte e como ciência da vida”.

Para NPC, “o teatro precisa de ‘humanizar’, promovendo a faculdade do amor (no sentido pleno do verbo dar), o desdobramento no outro (ao invés da identificação com o ego) e potenciando a consciência (a capacidade de estarmos acordados, no ‘aqui e agora’). Há que “devolver as emoções ao corpo”, libertando-as do intelecto, e de um “excesso de actividade mental” (CUSTÓDIO 2008a) que condiciona a nossa conduta enquanto seres humanos.

No programa de *Como havemos de estar* (espectáculo encenado no Teatrão, Coimbra, 2008), NPC questiona a necessidade do teatro face a uma “sociedade tão consumista, que só pode trabalhar o ego como o ponto de chegada de um indivíduo e a sua mente no espaço privilegiado da presença” (CUSTÓDIO 2008a). E lança questões que são essenciais para a compreensão do fenómeno teatral:

---

<sup>16</sup> Como vimos atrás, O Bando também desenvolveu uma linguagem própria que foi fruto da relação com o seu público.

[...] Num tempo onde cada vez menos há tempo presente quando o Teatro é, na verdade, a arte da presença e do presente [...] como podemos pensar em representar através do Teatro? Com quem, aliás, podemos criá-lo ou senti-lo? Onde e quando? Que necessidade, que premência de facto existirá hoje na sua prática?

[...] É aqui que, finalmente, fazendo jus a todos os desassossegos de um “como havemos de estar” se procurou criar uma plataforma que permitisse um encontro: a possibilidade de “quem faz” e “quem vê” se poderem encontrar algum dia, alguma hora, num mesmo local, mas num tempo outro, mais presente e actual que o agora da sua comparência: no temp(l)o do Teatro. (CUSTÓDIO 2008a)

## 2.

O trabalho de actor contribui de forma decisiva para a função “humanizadora” do teatro. Para NPC, o actor é o único elemento essencial do teatro<sup>17</sup>. No entanto, a sua função não é muitas vezes entendida de forma clara. É necessária uma consciência sobre o que significa “ser actor”, de modo a que se consiga “verbalizar de forma clara”, ou seja, de modo que “faça realmente sentido no corpo” e “se manifeste no mundo exterior”. (CUSTÓDIO 2008b)

No seu texto “Quando é que se é actor?” (CUSTÓDIO 2008b), NPC identifica o que é imprescindível para que um ser humano se encontre na posição de actor:

É preciso a presença de dois seres humanos. E que daí se faça um encontro num outro tempo presente que não o actual, quando se juntaram. É preciso que haja quem faça para ver (uma personagem, uma situação, uma qualquer outra acção fictícia) e um observador externo que “extraia” o que vê para esse outro tempo presente fictício.

Sobretudo, é preciso que quem faz tenha consciência que está a mostrar para quem vê, sabendo também que esse observador tem consciência de que está a ver alguém que sabe que está a fazer para si.

Dito parece mais complicado que feito. Pois no fundo falo de uma convenção que se estabelece intuitivamente (ou seja, quando a teoria e a pratica se fundem e criam um terceiro estado).

Este desdobramento de consciências, chamemos-lhe assim, é algo de muito sofisticado. É, entre os humanos, expressão de civilização. Quando o ser humano se torna criador, saindo de si para sentir por outro, de forma a permitir que ainda outro possa agora sentir melhor. (CUSTÓDIO 2008b)

A presença do actor e do espectador constituem-se como duas partes que se completam no mesmo fenómeno. Ambos estão conscientemente envolvidos na

---

<sup>17</sup> Não excluindo, obviamente, a relação de interdependência com o espectador.

representação teatral. Ao actor cabe responsabilidade de “fazer para ver” e ao espectador a actividade de, conscientemente, “ver”, tornando-se, também ele, criador.

Para NPC existe um actor e um espectador em potência em cada ser humano: “o actor é o espectador que ousou fazer” e “o espectador é o actor que quis ver”. A capacidade de representar, usando expressão do corpo como meio, é desenvolvida desde cedo através da imitação. Quando as crianças brincam, colocam-se na pele das personagens que inventam e representam situações que vivem com grande intensidade. Ao contrário da criança, que é espontânea, o actor representa de forma consciente, artisticamente, preparando cada gesto e cada acção ao mais ínfimo pormenor, separando a acção do pensamento e não reagindo de forma instintiva, imediata.

O espectador que vai ao teatro sabe que vai “ver” algo que é feito para ser visto. Tem consciência que se trata de uma representação teatral e que existe uma convenção à qual também pertence. Abrem-se as portas para o jogo entre o actor e o espectador. O espectador possui uma capacidade imaginativa que lhe permite completar as imagens sugeridas pelo actor.

Com recurso à representação total, um actor é capaz de representar todo um exército, e um pequeno movimento o fará saltar para um espaço e tempo diferentes. Habilmente, manipula a realidade, convencendo toda uma plateia de que aquela história é verosímil. É preciso que o espectador veja o que o actor quer, isto é, que exista uma correspondência, uma intencionalidade. Se o actor quer representar “um velho a descer a rua”, o espectador deve ver isso e não “um velho doente a descer a rua”. O desafio do actor é, portanto, também não fazer (ou não fazer mais do que é necessário), através da contenção, de modo a proporcionar, a quem vê, uma experiência de clareza. Por outro lado, é importante que o actor se antecipe ao espectador, impedindo que ele se instale perante uma situação, potencialmente, previsível. O actor manipula conscientemente a atenção do espectador<sup>18</sup>, não o deixando perder o interesse na representação.

---

<sup>18</sup> E, neste sentido, controla o foco do espectador, na terminologia de João Brites.



### 3.

Para além da presença e da consciência do actor e do espectador é também fundamental a questão da distância, ditada desde logo pelo jogo da máscara. No texto do seu blogue “Sobre o título: o actor solitário” (CUSTÓDIO 2008d), NPC reflecte sobre a sua importância:

Quando penso no trabalho do actor, imediatamente assalta-me a questão da distância. Também física. Entre o ser humano e a personagem há, realmente, uma extensão e, a comprová-lo, temos o actor (antes de mais, um estado comportamental que funciona como “intermediário”, entre as polaridades, no sentido de estas se relacionarem de uma forma interdependente).

Existe, pois, uma distância entre o sujeito e o objecto da representação, numa relação análoga à do marionetista<sup>19</sup> e da marioneta.

Esta noção de actor como “estado comportamental que funciona como ‘intermediário’ entre as duas polaridades” aproxima-se do conceito de “personagem intermédio” utilizado por JB<sup>20</sup>, embora apenas neste sentido estrito e não no que diz respeito às características recorrentes do actor.

A máscara pode entender-se, num sentido mais amplo, como a síntese da personagem. É mais do que o objecto em si, embora este possa ajudar o actor no trabalho de despersonalização necessário para a neutralidade e para a criação de personagens. À máscara corresponde uma voz própria e o mesmo acontece com a postura, a maneira de andar, de sentar, os tiques, etc., que se traduzem na ideia da personagem. Estas características são distantes da pessoa que a representa, de tal forma que o “disfarce” deve ser tão bem conseguido que se torne impossível identificar o actor que dá vida à personagem.

---

<sup>19</sup> Esta ideia de actor-marionetista é partilhada por Mário Gonzalez e mesmo a metodologia de João Brites se aproxima desta noção. Quando estava na Bélgica João Brites fazia espectáculos com marionetas, em que “um actor fazia as vozes de vários personagens” (*Quixote* – Programa). Mário Gonzalez trabalhou como marionetista quando era jovem, o que influenciou a sua metodologia em máscara (Conferência de Máscara na Casa da Comédia).

<sup>20</sup> Ver supra pp. 19 e 27.

Para além da distância em relação à personagem, existe também a distância do espectador em relação à cena, que permite que se crie um efeito de ilusão:

[...] no que concerne à distância, temos também não só a questão da consciência mas algo ainda mais profundo: a ilusão. O Teatro é, antes de mais, uma arte de ilusão. E também por isso, para que esta se efective, será necessário resguardar um intervalo entre aquele que observa e o observado.

[...] Sim, trabalhar consequentemente no sentido de criar um efeito de ilusão, manipular uma realidade, por assim dizer, para que se alcance um resultado pretendido pressupõe que se conheça de forma íntima a relação de distância entre o observador e o observado. E, portanto, criar um efeito de ilusão nada mais é do que manifestar o domínio consciente de uma realidade. (CUSTÓDIO 2008d)

A propósito de *O atraso de Godot* (2005), espectáculo encenado no Teatro Oficina de Guimarães, NPC explica e destaca a importância da síntese no teatro, que é visível quando o actor coloca uma máscara:

A compressão ditada pelo jogo da máscara faz com que "o rosto expluda no corpo", tornando signo visual aquilo que antes podia ser só psicológico. A síntese é uma das faculdades que melhor define o "sentido do teatro". Conseguimos senti-la não quando algo se comprimiu, de facto, mas, quando desse exercício, o aumento de intensidade, o exagero e até a distorção, ao contrário do que se suporia, colaboram em prol da verosimilhança. Acontecendo isto, podemos dizer que sentimos o poder de uma síntese, ou se se preferir, a força da comunicação através do teatro, pois, na verdade, não se imitou meramente uma realidade: transpôs-se. (CUSTÓDIO 2005)

Paradoxalmente, quando o actor coloca uma máscara, a atenção do espectador dirige-se para o seu corpo, e isso faz que este necessite de uma técnica, baseada de um conjunto de regras, que possibilite o jogo que faz funcionar a máscara. Por outro lado, a “explosão da cara no corpo” significa que tudo aquilo que se exprimia com o rosto se exprime agora com o corpo todo. Há, por assim dizer, uma transposição da vida para uma linguagem especificamente teatral. Como diz Ariane Mnouchkine, numa entrevista a Fabienne Pascaud:

[...] par définition, le théâtre, l'art, est transposition ou transfiguration ! Un peintre peint une pomme peinte, pas une pomme. Il fait apparaître la pomme. Une apparition. La scène est un espace d'apparitions". (MNOUCHKINE 2005)

No texto “Acepção distorcida” (CUSTÓDIO 2008c), NPC insurge-se contra a ideia errada, comumente utilizada, de que fazer teatro corresponde a “má representação” ou a “fingimento mal conseguido”:

A prática do teatro permite que saibamos de antemão que não é verdade o que está ali a acontecer mas ainda assim acreditamos sem o menor esforço que é, porque o que é verdadeiramente importante nem é tanto a verdade mas o sentido da verosimilhança. Mais: se, porventura, não acreditamos naquilo que está a ser "representado", quando muito, o que pode estar a acontecer é "mau teatro". Mas nunca "teatro"!

[...] Quando terá finalmente, o actor, esse reconhecimento que se dá ao sacerdote, ao mago (ou ao que lhe queiramos chamar) pelo seu poder de evocar os mortos e trazê-los outra vez para o mundo dos vivos? (CUSTÓDIO 2008c)

A verosimilhança nasce do todo coerente criado a partir da relação do actor com a máscara, no sentido em que comunica a ideia de uma forma artisticamente tão perfeita que se torna credível. O actor deve ser capaz de transportar o espectador para essa outra realidade que é criada através do poder da sugestão.

#### 4.

Em relação à dramaturgia, há da parte de NPC, uma opção pela criação de universos distantes, e neste sentido, um “ver mais ao longe” que possibilita uma evasão dos limites do quotidiano para melhor observar a própria vida, com mais profundidade. A propósito de *Snow, Snow, Snow* (2003), espectáculo encenado no Teatro das Beiras, NPC enumera as características que são recorrentes nos seus trabalhos:

[...] Personagens ambíguas, contraditórias, por vezes muito básicas, por vezes intrincadamente densas. O desenvolvimento de um universo distante, esteticamente muito próprio, para promover um "ver" mais à distância. A criação, aliás, de uma "dramaturgia do ver", onde se escreve (ou se inscreve) através da observação de cada ensaio, ficando o texto (tudo o que se percebe a partir do lugar de onde se vê) registado na repetição, como coisa cultural tida no corpo de cada um. A procura por um teatro de abrangência, que possa de uma forma muito concreta interessar a todos. O prazer de proporcionar prazer. Uma certa utopia... (CUSTÓDIO 2008e)

Desenvolve-se, assim, uma “dramaturgia do ver”, segundo a qual o texto de um espectáculo é “tudo o que se percebe a partir do lugar de onde se vê”. Não se parte,

pois, de uma concepção apriorística da dramaturgia, sustentada num texto prévio (composto sobretudo pelos diálogos das personagens) que é escrito para ser encenado, embora exista uma ideia matriz que dá o impulso à encenação.

Daí que, em alguns espectáculos, se recorra quase exclusivamente à pantomima, como é o caso de *Cozinheiros* (ESTE, 2009) que mantém, no entanto, um espaço reservado para os monólogos, ou a utilização de dialectos inventados como acontece em *VLCD* (Teatro Meridional, 2008) e na *Companhia de Bailarinas* (FIAR, Palmela, 2008).

É com o decorrer dos ensaios, sobretudo a partir da observação das improvisações, que se tomam as opções dramáticas mais decisivas. NPC “esculpe o texto” nos actores “vendo-os” a dizer. Neste sentido, “o gesto e a palavra têm o mesmo valor” (ESTE 2004), e cabe ao actor, por intermédio das acções das suas personagens, contribuir para a construção dramática e para a encenação do espectáculo.

## 5.

Para NPC, é no período de ensaio que o actor encontra, através da repetição e do rigor técnico, o caminho da sua interpretação:

O âmago da arte da interpretação está nessa assiduidade tranquila que é dada pelo ensaio, pela repetição exaustiva de uma acção, de um momento, de uma emoção. Quando esta actividade se torna orgânica, cultural e intuitiva, estabelecendo finalmente uma "verdade" [...]. (CUSTÓDIO 2008d)

Normalmente, no processo de criação de um espectáculo, os actores têm fases de ensaio sem a presença do encenador onde podem aperfeiçoar tecnicamente as suas propostas e trabalhar, individualmente ou em grupo, novas propostas que serão mais tarde visualizadas. NPC fala da necessidade de se distanciar, saindo do espaço do teatro, e regressando mais tarde para “ver teatro”.

Sobre a encenação de *O Santo Jogral Francisco* (2003) na Casa da Comédia, NPC aborda o tema da intuição, criticando o mau aproveitamento do “espaço para onde se vê”:

A resposta sem ter feito a pergunta. O resultado sem a equação. Um salto. Assim é a intuição. Inteligência para lá do intelecto. Faculdade não-exclusiva deste ou daquele, precisa que a experiência teórica se funda tranquilamente com a da prática e que se confie que todo um processo quase às cegas nos leve para mais longe ainda.

[...] Nunca gostei de ver actores ensaiando dentro da cena com papéis na mão. Raramente se pode ver qualquer coisa a partir daí, a não ser projectar sugestões oriundas da partitura escrita. E se ainda é muito cedo para se ver alguma coisa, então não há necessidade de se ocupar, justamente, o espaço para onde se vê. Mesmo com o intuito de experimentar sem compromisso, fico sempre com a sensação de tempo perdido.

[...] A intuição está mesmo num carril diferente. Não cabe ali o preconceito, o maquinal, o previsível, o imediato e tão-pouco a premissa. É algo que não se compreende, apreende-se. Está no domínio do incognoscível. É a alma quando se torna espontânea. E é igualmente o melhor caminho para se abordar o novo, fugindo das estafadas respostas antigas (que o intelecto insiste em dar diante do incerto e do desconhecido). (CUSTÓDIO 2009)

A improvisação é a ferramenta criativa por excelência do actor, mas quando este se prende demasiado ao texto, olhando para as folhas de papel e desprezando as acções, trabalha apenas ao nível do intelecto e não comunica com o exterior. O actor precisa, por isso, de estar disponível para a criação, pois só assim permitirá que se obtenha uma concentração necessária para que o teatro se torne possível<sup>21</sup>.

A componente técnica do trabalho de actor caminha ao lado da intuição. Através da intuição o actor pensa com o corpo, sendo necessário uma prática que favoreça desenvolvimento dessa consciência.

A propósito de *O Relato de Alabad* (2002), que NPC escreveu e interpretou, é salientada a importância do trabalho da componente técnica nos ensaios, que se traduz num aumento da confiança por parte do actor:

[...] Confiança significa ficarmos somente no tempo presente, sem passado e sem futuro de qualquer espécie, somente no presente, pois sabemos que o próximo segundo, quando tiver que vir, se resolverá.

---

<sup>21</sup> É muito frequente quando os actores falam, bloqueiam, concentrando toda a sua atenção no discurso verbal e desligando-se completamente do corpo.

Nos ensaios de preparação e nos aquecimentos trabalhava a componente técnica e artística e, por isso, durante a representação elas estavam agora como que “para trás das costas”, permitindo que a concentração estivesse quase exclusivamente centrada na energia, na intensidade vibracional daquele espaço que medeia os espectadores e os actores. O resto deixava que acontecesse, que fluísse, desprendendo-me do resultado.

Há de facto um nível de concentração adicional que só o público pode conferir ao actor. Compete aos criadores e intérpretes trabalharem nesse sentido, optimizando as condições necessárias para que os espectadores se predisponham a essa entrega, àquilo que vulgarmente chamamos de "energia de presença". (CUSTÓDIO 2008f)

Uma vez trabalhada exaustivamente a componente técnica, em situação de espectáculo resta ao actor concentrar-se no momento único daquela representação, estabelecendo uma relação particular com aquele público e com aquele espaço, e comunicar a outros níveis que não meramente técnicos ou formais.

## 2.2. Formação de actor

A formação de actores tem acompanhado o percurso de NPC desde cedo, a par com as outras disciplinas. Actualmente realiza cursos de formação inicial em Máscara<sup>22</sup>, onde são estudados os princípios e as regras desta metodologia, nomeadamente através do *Jogo o Círculo* com máscaras neutras e cursos de *Commedia dell' Arte*, nos quais, e fazendo uso das máscaras expressivas, desenvolve já um trabalho de improvisação e de construção de personagens.

### 2.2.1. O Estágio de formação em Máscara<sup>23</sup>

A metodologia desenvolvida por NPC não se prende apenas com o teatro de máscaras, apesar de encontrar aí os seus fundamentos básicos. Na verdade, é uma disciplina que visa, sobretudo, dotar o actor de uma consciência em relação ao universo do teatro e da representação, para além de um domínio dos recursos expressivos do seu corpo. Esta metodologia está em constante transformação e o seu registo escrito não se substitui à

---

<sup>22</sup> “Masque”, para Mario Gonzalez. Filipe Crawford criou a designação “Técnica da Máscara”.

<sup>23</sup> Ver no CD em anexo o videoclip 2 (*Estágio de formação em Máscara*) e fotografias de 6 a 10.

transmissão oral dos conhecimentos. No entanto, julgo possível enumerar alguns aspectos, mesmo apesar de em termos meramente formais.

A máscara foi recuperada para o teatro ocidental por Jacques Copeau<sup>24</sup>, sendo utilizada nos exercícios da sua École du Vieux-Colombier<sup>25</sup>, em Paris (1915-1925). Copeau utilizava a máscara neutra (ou “nobre”), inspirada nos coros da tragédia grega, cujas faces eram simétricas e sem expressão, com o intuito de dotar os actores de uma consciência corporal mais apurada. Com a máscara neutra as características recorrentes de cada um (tiques, postura, andar, etc.) tornavam-se claramente visíveis.

A metodologia em Máscara recupera a tradição do teatro popular das culturas orientais (Índia, China, Japão, Bali) e também do teatro ocidental da antiguidade clássica e do período renascentista (como é o caso da *Commedia dell' Arte*). Trata-se de um sistema que concilia o saber e a intuição do actor, transmitindo-lhe os princípios e as regras fundamentais da representação, contemplando toda uma estrutura que sintetiza um espectáculo de teatro.

A máscara pode ser um objecto de extrema utilidade na formação de actor<sup>26</sup>. Existem dois tipos de máscaras para teatro: neutras e expressivas<sup>27</sup>. As máscaras neutras normalmente são inteiras, ou seja, cobrem o rosto todo, não permitindo por isso a oralidade.

A formação em máscara neutra corresponde ao trabalho de consciência física e espacial do actor, nomeadamente o trabalho de pantomima, e é desenvolvida através de exercícios que se baseiam nos três princípios fundamentais desta metodologia – o olhar, as pausas e os acidentes. As máscaras expressivas podem ser inteiras ou meias-máscaras, como as máscaras de *Commedia dell' Arte*, já permitindo o recurso à fala.

---

<sup>24</sup> Também Meyerhold e Craig fizeram as suas pesquisas sobre a *Commedia dell' Arte* e o teatro oriental.

<sup>25</sup> Os seus discípulos renovaram o teatro francês e devolveram-lhe a sua teatralidade: Charles Dullin, que foi professor de Artaud; Étienne Decroux desenvolveu a mímica corporal como arte autónoma do teatro; e Jean Dasté, que seguiu Copeau com a sua trupe “*les copiaus*” para uma aldeia no campo e veio mais tarde a lutar pela descentralização do teatro em França, tendo desenvolvido a máscara como uma ferramenta pedagógica na formação do actor.

<sup>26</sup> Para NPC, a máscara é, ela própria, “um formador”.

<sup>27</sup> Jacques Lecoq introduziu também as máscaras larvares que são usadas sobretudo em contexto de formação e visam criar constrangimentos ao actor, que se podem traduzir numa visão limitada ou tamanho excessivo.

O trabalho com as máscaras expressivas ocorre numa fase mais avançada, quando o actor já domina o código teatral estabelecido pelas regras básicas. Aqui, o actor trabalha no sentido da criação de personagens. A máscara expressiva possui uma característica emocional. O actor pode optar por actuar em concordância ou em contraste com a expressão que a máscara transmite. No entanto, a carga expressiva destas máscaras é tão grande que o mínimo movimento do actor, por mais subtil que seja, ganha um enorme significado.

Um importante objectivo da formação em máscara é dotar o actor de uma consciência ética que será essencial para o desenvolvimento do seu trabalho como criador, no seio de um colectivo. É necessário, primeiro, aprender a “ser” actor – no sentido de um saber-fazer orientado pelos instrumentos necessários à condução eficaz da sua presença cénica. Trata-se de um processo de trabalho que assenta num código, no qual as regras representam um filtro, contribuindo para a partilha de uma linguagem comum.

Os actores devem trabalhar a partir de uma base neutra<sup>28</sup> que criará uma uniformidade no grupo. Assim, o equipamento é neutro em relação ao conjunto, mas também o é a atitude, a postura e o movimento do actor<sup>29</sup>.

O público é composto pelos restantes actores que, como espectadores, contribuem para o sucesso dos colegas, analisando a forma como estes delinearam a sua estratégia e se foram suficientemente claros e objectivos. É tão importante participar nas improvisações como observar os colegas. Como refere NPC, “actor e espectador são polaridades do mesmo estado”.

### 2.2.2. Regras da metodologia

Estas contribuem para a consciência do actor, uma vez que lhe transmitem um código de representação que se sintetiza em três princípios fundamentais: o olhar; as pausas; e os acidentes.

---

<sup>28</sup> Entende-se aqui neutro no sentido negativo de não significar nada em particular. João Brites prefere a ambiguidade, num sentido positivo de poder significar muita coisa.

<sup>29</sup> Nesta fase a trabalha-se ainda num nível de iniciação. Numa fase mais avançada trabalha-se a máscara neutra e só mais tarde as máscaras expressivas.



## **O olhar**

O actor, para agir (para representar), deverá apoiar o olhar num espectador, olhos nos olhos, frontalmente (na direcção da cana do nariz). Por sua vez, todos os espectadores deverão retribuir o mesmo olhar (com a mesma qualidade) para o actor em questão.

A neutralidade do olhar é a primeira condição para se poder abordar uma personagem, porque ela inspira a um distanciamento que induz o actor no sentido da despersonalização (e não da personificação). Manter o olhar frontal, ao princípio, não é muito fácil, uma vez que não o praticamos no quotidiano. É pois, não uma questão de destreza, mas de consciência do próprio corpo.

Estamos ainda no nível pré-expressivo do trabalho de actor, em que apenas necessita ganhar consciência do seu corpo e conseguir comunicar com os restantes colegas através de regras, neste caso, da justa utilização do olhar.

Esta regra obriga ao desaparecimento da quarta-parede. O actor deve olhar o público todo, olhando nos olhos de um espectador. Faz uma gestão de equilíbrio, decide, toma opções, escolhe o espectador para quem vai olhar, utilizando a técnica da “basculação” do olhar para o distribuir pelo público, no sentido da democratização da informação. Entre os actores, a passagem do olhar é o princípio de comunicação utilizado.

## **As pausas**

Antes de cada acção, o actor deve guardar três segundos de pausa. Esta medida subjectiva corresponde a um tempo para sentir, outro para pensar, e outro para agir. Esta regra permite, ao actor, separar o pensamento da acção, só podendo fazer uma acção de cada vez, de maneira a que não se misturem e desvirtuem mutuamente. Parte-se do princípio de que, se for uma boa ideia, ela é executada, se não for, ela cai. Por outro lado, retira ao actor a sua impulsividade, que é uma característica corrente no mundo quotidiano.

A acção deve ser enunciada no discurso interior<sup>30</sup>, sob a forma de uma frase em português correcto. É necessário que o actor seja capaz de “verbalizar de forma clara”, ou seja, de modo que “faça realmente sentido no corpo” e “se manifeste no mundo exterior” (CUSTÓDIO 2008b).

Cada acção deve desencadear outra, criando uma sequência de acções. O actor decide, por exemplo, executar a acção “beber água”. Esta pode ser decomposta em sub-acções – ir até à cozinha, abrir a porta do armário, pegar no copo, fechar a porta, abrir a torneira, encher o copo, fechar a torneira, beber, etc. Pode decompor as acções ao máximo. A eficácia do actor depende da estratégia, ou seja, as acções que o actor decide incorporar na sua representação, tendo em vista o objectivo final.

O facto de as acções serem executadas uma de cada vez é uma medida subjectiva uma vez que acções têm uma decomposição.

A pausa ocorre no momento mais expressivo de cada acção, fazendo com que a que a imagem se suspenda e o espectador possa fazer uma leitura do que está a acontecer, enquanto o actor prepara a próxima acção. No plano artístico, mais do que o que fazer, ao actor importa pensar como é que vai fazer. Objectivamente, esta regra permite ao actor agir com calma e distanciamento.

Esta é uma regra arbitrária que dá ao jogo um carácter particular e uma dimensão anti-natural. Há um *décalage* no tempo que funciona como efeito de distanciação a que se chama “o tempo da máscara”. Como diz Mario Gonzalez, “Eu mais três segundos não sou eu”. O seu contributo para esta metodologia está presa a esta ideia de pausa.

## Os acidentes

Um acidente (tradução directa do francês *accident*, que significa incidente) considera-se quando, no momento da execução da acção, alguma coisa que não estava prevista no discurso anterior ocorreu.

---

<sup>30</sup> Para João Brites não se trata de um discurso mas sim um diálogo interior.

O actor diz para si aquilo que vai fazer e depois executa. E, normalmente, ele apercebe-se que algo de imprevisto aconteceu. Nesse momento, ele acusa o acidente com o olhar, verbalizando para si o que sucedeu e que não estava previsto, sem emitir juízos de valor, simplesmente, tomando consciência. Quando o mesmo tipo de acidente se torna recorrente, considera-se uma circunstância e a ocorrência deixa de ser considerada um acidente.

A regra dos acidentes coloca o actor na da dimensão do aqui-agora<sup>31</sup> e introduz o acaso (ou se preferir, o elemento vida) na representação, sendo este um importante recurso para a criação e para a inventiva. Não raro, alguns dos momentos mais criativos do trabalho do actor, nasceram da aceitação e da abertura que ele dedicou ao acaso. Muitas das suas grandes oportunidades, estão justamente aí, no incerto e no desconhecido.

Tratando-se o acidente de um erro, de uma falha, ou de um impedimento que não estava previsto, o actor aceita-o perante todos, integrando-o no espectáculo, o que é o suficiente para essa irregularidade desaparecer da atenção do público, deixar de interessar. Por outro lado, o espectador pode ser levado a acreditar que aquela situação fazia parte da representação.

Um actor que consiga acusar sempre os acidentes demonstra um domínio e uma consciência de tudo o que acontece à sua volta, o que é indício de uma forte presença.

### **2.2.3. Funcionamento em situação de aula**

#### **I – Criação das condições de trabalho**

Antes de iniciar o processo de trabalho, são convencionadas algumas regras de funcionamento que nortearão todos os princípios até ao fim. Estabelecem-se, pois, regras éticas, cujas principais são: pontualidade, assiduidade, voluntariado e imitação.

Logo de início, se assume o compromisso vital da comparência como requisito para a presença (pontualidade e assiduidade). Mas também se estabelece uma conduta em relação à participação e à observação dos exercícios, onde cada aluno só intervém

---

<sup>31</sup> Para João Brites, a ideia de presença identifica-se também com este “estado de alerta”.

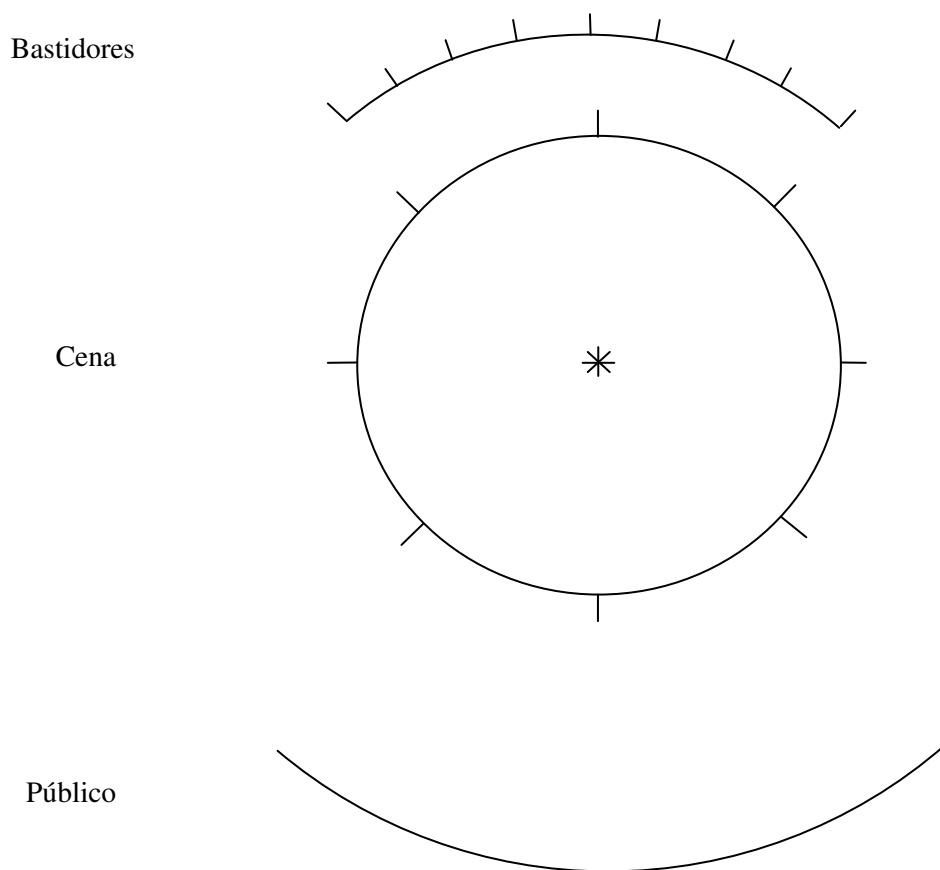
nos exercícios se sentir em condições de o fazer, responsabilizando-se por levá-lo até ao fim, por intermédio de inscrições (braço no ar), não havendo limite para o número de vezes em que alguém participa, nem a obrigatoriedade de fazer o exercício proposto. Cabe ao formador escolher quem sente melhor preparado, fazendo com isso uma gestão de participações que considere conveniente para a aprendizagem (regra do voluntariado). Também se pede que os bons modelos (exemplos) possam ser imitados pelos restantes colegas, não com a perspectiva de se obter sucesso, mas como forma real de aprendizagem (regra da imitação). Quando um aluno se levanta para fazer um exercício, o seu lugar deve ocupar-se por um colega (regra da impermanência).

Um dos objectivos principais destes estágios é a criação de uma linguagem comum, daquilo que se denomina “ponto neutro”. O equipamento deve ser igual, os cabelos são tapados, os objectos pessoais (brincos, anéis, pulseiras, etc) guardados, assim como o nivelamento do comportamento colectivo, através de todas as regras de funcionamento.

## **II – Organização do Espaço**

Os alunos devem, com um rolo de cordel, giz, fita adesiva e uma tesoura, construir sem verbalizar: um círculo com oito pontos cardinais marcados com traços do mesmo tamanho e o centro com os traços na direcção dos pontos; a linha do público em semi-círculo perfeito em relação ao círculo; e os bastidores.

O círculo deve ter o diâmetro adequado ao número de participantes no curso e levando em conta as áreas do público e dos bastidores. É representado como um relógio cujas horas são marcadas por traços de comprimento idêntico. Uma vez construído o círculo, os actores não devem entrar no seu interior de forma inconsciente. Em seguida são construídos os bastidores, representados por uma elipse dividida em nove traços equidistantes que marcam as posições em bastidores. Depois, a linha do público em semi-círculo perfeito em relação ao círculo, mas mais afastada que os bastidores. Finalmente, os actores dispõem as cadeiras do público, de forma simétrica, equilibrada e harmoniosa. Antes do início de cada sessão os actores devem verificar se o espaço está em condições para se trabalhar.



**Diagrama que representa a Cena, a zona de Bastidores e o Público**

### **Ritual da meia**

Os alunos, organizados em grupos de três, colocam um *collant* de mousse na cabeça de um colega. O ritual da meia é um momento de concentração que prepara os alunos para entrarem no espaço da representação. Um dos alunos está sentado, enquanto os colegas colocam a meia. Primeiro, a parte da cintura do *collant* na cabeça. Cada um fica com uma perna da meia que enrola pacientemente, até fazer um rolo. Em seguida, cada um faz passar esse rolo à volta da cabeça, desenrolando para, de uma forma meticulosa, a meia fique colocada em harmonia com a estrutura óssea, os cabelos, numa situação de simetria. Este é também um exercício de concentração de meditação.

#### 2.2.4. Exercícios

##### I – Interiorização das regras

Os exercícios devem ser aplicados de forma progressiva pois permitem uma gradual aproximação às regras e têm uma complexidade crescente. Assim, os primeiros passos servem para o aluno interiorizar o comportamento com máscara (olhar, as pausas e acidentes) e para se trabalhar a harmonia de grupo. Gradualmente é introduzido o Jogo do Círculo (um exercício ritual que recria o funcionamento do actor em situação de representação) e alguns outros exercícios que concorrem para o desenvolvimento da consciência corporal, a pantomima e a expressão oral. Tudo isso, progressivamente, irá desembocar na improvisação propriamente dita.

**A passagem da acção:** O actor aprende aqui a dinâmica da contracena através da passagem do olhar. O objectivo deste exercício é trabalhar a passagem do olhar. Os alunos estão sentados à volta do círculo em perfeito equilíbrio. O aluno que tem a acção certifica-se que todos os outros estão a olhar para ele, olha a pessoa que está mais à sua frente e passa a acção ao colega que está à sua esquerda olhando para ele com o olhar frontal. O aluno deve enunciar no seu discurso interior a acção que vai realizar, criando uma frase em português. Assim que se dá o contacto visual entre o primeiro e o segundo, este olha imediatamente para o colega que se situa mais à sua frente, num efeito de acção – reacção. A passagem do olhar deve ser imediata e daí a designação de pingue-pongue. Este exercício visa dotar o actor da confiança que lhe permite permanecer no presente – no “aqui-agora” – e, por outro, a capacidade de decisão quanto ao momento e ao modo como executa a acção. Esta deve ser realizada de forma neutra, ou seja, sem nenhuma emoção em particular.

O exercício vai-se complexificando (palavra, sequências de palavras), obrigando à memorização, facto que permite lentamente que os actores aprendam a comunicar entre si, exclusivamente através das regras. Por exemplo, quem tem a acção diz o seu nome e passa a acção ao colega que está à sua esquerda. Aqui, como existem duas acções – dizer a palavra e passar a acção, o aluno deve esperar três segundos antes de efectuar cada uma delas. No início, começa-se pelo nome, aumentando progressivamente o grau de dificuldade. Por exemplo, dizer todas as palavras que foram ditas pelos restantes colegas antes de chegar a sua vez. O condutor do jogo pode também propor uma língua

desconhecida ou um dialecto inventado. Esta prática, para além da passagem do olhar, trabalha também a memória e a concentração.

## **II – Acções**

Os exercícios seguintes podem ser utilizados no aquecimento, ou em situação de laboratório, onde o enfoque (objectivo) é a prática das acções do ponto de vista técnico, em combinação com a imaginação.

**Acções simples:** Os alunos circulam livremente no espaço. O formador vai dando instruções (por exemplo, “Parem! “Mais rápido!”, etc.) e os alunos executam-nas, respeitando as regras dos três segundos e dos acidentes. Quando o formador diz “TOP!”<sup>32</sup> (Pausa) o actor pára imediatamente, exactamente na posição em que está. Este exercício é muito útil como aquecimento e trabalha a concentração, o auto-controlo, a harmonia e a sincronia, pois todos os elementos devem funcionar como um todo. Se o aluno se engana, tal considera-se um acidente. O aluno deve acusar o acidente parando e identificando-o através do discurso interior. Quando está em pausa, deve manter o tónus muscular que revela o movimento interior do corpo.

**Acções quotidianas:** Os alunos, em grupo, mas trabalhando individualmente, executam acções quotidianas (por exemplo, cozinhar, varrer, etc). Esta proposta é realizada, também, em espaço de laboratório, uma vez que todos podem experimentar livremente quaisquer acções, sem o compromisso da improvisação visualizada, podendo experimentar a técnica em situação de criação. Repete, estuda os movimentos, analisa e com isso vai descomprometidamente apropriando-se de todo este comportamento com máscara, muito contrário a tudo o que ele pratica no seu quotidiano.

**Acções em “cérebro aberto”:** O exercício precedente é retomado com um constrangimento especial, porque existe uma tendência para o actor automatizar as

---

<sup>32</sup> É uma regra de excepção, utilizada de propósito para se distinguir da acção parar. O que é importante aqui é trabalhar os reflexos dos actores perante a técnica.

regras e fazer cada vez de forma mais vaga, a ponto de voltar a ser impulsivo, espontâneo, como no seu quotidiano. Ao dizer para fora aquilo que devia dizer para dentro, ele consolida o seu comportamento relativamente ao espaço reservado ao discurso interior.

### **III – Jogo do Círculo**

O Jogo do Círculo é um exercício interno, inspirado nos coros da Tragédia Grega, que consiste numa permuta de equilíbrios dentro de um círculo (ou uma balança), entre o Protagonista e o Coro. Este jogo, que reproduz, de uma forma muito feliz, tudo o que pode acontecer em situação de espectáculo (uma constante concentração que implica imensas tomadas de decisão por minuto, ao mesmo tempo que impõe um grande poder de adaptação, colocando todo o jogo do actor na consciência de si e dos outros), tem uma série de procedimentos e regras que o transformam numa prática cujo equilíbrio e a harmonia trabalham naquilo que podemos denominar “as fundações” do trabalho do actor.

É um jogo (ritual) feito a partir da *mimesis*, onde existe a possibilidade de se dizer que um actor consegue repetir a mesma sequência de acções nas vezes seguintes, recriando um sistema democrático no qual um colectivo aceita ou não a repetição destas imitações, mediante um jogo de equilíbrios no espaço onde equilibrar com o actor que criou a imitação (o Protagonista) significa aceitar o seu jogo.

Trata-se, sobretudo, de um jogo interno onde todo um grupo aprende a comunicar sem verbalizar, apenas pela observação, a concentração, pelo uso das regras e por toda uma tomada de consciência que vai adquirindo. Todos os participantes estão vestidos da mesma maneira e todos têm uma máscara neutra igual. Todos agem segundo o mesmo tempo de reacção e procuram, de forma colectiva, a neutralidade.

Mais do que uma prática simbólica em que o actor se afasta do seu ego, este jogo implica realmente que cada um se interesse pelo outro, se entregue ao outro, sendo essa a melhor forma de chegar a si. É, pois, de um jogo de auto-conhecimento, muitas vezes posto em prática como aquecimento colectivo antes das representações. Ele pode ser encarado numa perspectiva pedagógica, como ferramenta da formação do actor ou pode,



se for desenvolvido nesse sentido, culminar num jogo de encenação, procurando, neste caso um via artística.

Este jogo é usado para se transitar de grau na formação. Numa primeira instância é jogado sem máscara como treino. Uma vez jogado com as regras por completo assimiladas, o formador tem indicação que pode introduzir as máscaras neutras. Uma vez jogado com mascaras neutras, passa para as expressivas.

Jaques Copeau terá sido um dos primeiros a desenvolver o Jogo do Círculo. Mario Gonzalez<sup>33</sup> conheceu-o no Théâtre du Soleil e apropriou-se dele, desenvolvendo-o de uma forma onde trabalha mais a concentração e a presença, no sentido do “aqui-agora”.

Na sua metodologia, NPC tem vindo a desenvolver um Jogo do Círculo próprio, que de grupo para grupo sofre pequenas variações, sendo isso o garante da identificação de uma estrutura que é imutável em cada novo processo. O seu caminho está mais focado naquilo que ele determina como presença, fazendo enfoque sobretudo, na questão do discurso interior, dos três segundos, no espaço onde o actor se instala entre a realidade quotidiana de referência e a acção representada.

#### **IV – Corpo e Ritmo**

**Roda-ritmo:** Este exercício tem como objectivo testar a assimilação das regras da Máscara. Seguindo as instruções do formador (por exemplo: “Anda descontraidamente no sentido dos ponteiros do relógio!”; “Corre até às 6h!”; “Vai até às 12h num passo de caracol!”; “Pára!”) o aluno movimenta-se à volta do círculo. Deve esperar sempre três segundos antes de efectuar cada uma destas acções, excepto quando o condutor diz “**TOP!**”. Aqui o tem de pausar o movimento exactamente na posição em que se encontra.

---

<sup>33</sup> O Jogo do Círculo é hoje uma das principais ferramentas de Mario Gonzalez, um dos mais importantes pedagogos em Máscara, nas suas aulas de *Masque*, no Conservatório Nacional de Arte Dramática de Paris.

**Roda-ritmo em “cérebro aberto”:** O mesmo exercício, com a particularidade de que agora, o actor diz tudo o que pensa, verbalizando, em voz alta, o seu discurso interior. Este pensamento deve ser dialogante, no sentido do actor dizer a instrução que o formador lhe deu (por exemplo, “Disseram-me para parar, vou parar, agora”; “Disseram-me para andar por onde eu quiser, como eu quiser. Vou andar pela esquerda, de forma descontraída”). Por outro lado, serve para averiguar, de fora, se o actor fez aquilo que pensou que iria fazer. O discurso interior deve ser enunciado de forma clara e completa.

**Decomposição do gesto e do movimento:** O objectivo deste exercício é decompor ao máximo todas as acções necessárias para fazer aquilo que for pedido. O aluno começa sentado numa cadeira e apoiado numa mesa e deve mover-se, fazendo um movimento de cada vez. Enquanto faz uma pequena viagem, o formador diz qual é o objectivo a cumprir (como por exemplo, posicionar-se à frente da mesa, virado para o público). As regras da Máscara devem ser respeitadas.

**Variante com dois ou mais jogadores:** O mesmo exercício com a particularidade de que os jogadores são obrigados a passar a acção quando tiverem acidentes.

**Variante em “cérebro aberto”:** Agora o actor deve verbalizar, em voz alta, o seu discurso interior, prevendo todos os movimentos que forem necessários para realizar o seu objectivo.

## **V – Improvisação**

Antes de iniciarem as improvisações, os actores fazem uma “viagem” na qual pensam no seu objectivo. As regras da máscara e os conhecimentos adquiridos nos exercícios anteriores devem ser postos em prática.

**Objectivo individual:** Um actor entra em cena com um objectivo, devendo realizar as acções estritamente necessárias para o realizar. Deve concentrar-se apenas no seu objectivo, terminando a improvisação logo que o concretizar. Os espectadores são então questionados sobre qual era esse objectivo.

**Objectivo comum:** Dois ou mais actores entram em cena, cada um com o seu objectivo, mas devem descobrir o objectivo do outro e realizar, de forma consciente, um objectivo comum. No final de cada acção, o actor passa a acção ao colega.

**Espaço imaginário:** Com o recurso à pantomima, o actor deve recriar, através de acções, um espaço imaginário.

**História improvisada:** O actor, sentando de frente para o público, improvisa uma história. Neste caso, em vez de pensar na acção, deve pensar em cada frase que vai dizer.

### CAPÍTULO 3 – NÓS MATÁMOS O CÃO-TINHOSO!<sup>34</sup>

Entre Março e Junho de 2010 acompanhei, como assistente de encenação, o processo criativo do espectáculo *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*, encenado por NPC a partir do conto homónimo de Luís Bernardo Honwana.

Esta experiência deu-me a oportunidade de observar *in loco* como se pode desenvolver um espectáculo a partir da metodologia em Máscara e de poder trabalhar com uma abordagem cuja filosofia considera o actor como elemento essencial da criação.

O elenco seria composto por cinco actores, dois deles cooperantes e membros da direcção do Bando (Sara de Castro e Raul Atalaia) e os outros três convidados: Nicolas Brites, com uma ligação assídua ao grupo; Nuno Nunes e Rosinda Costa, com experiência anterior no trabalho com NPC. A cenografia ficou a cargo de Marta Carreiras, que já vem desenvolvendo uma colaboração duradoura com este encenador. Por sua vez, Teresa Lima, à imagem de praticamente de todas as últimas encenações do bando, voltou a assegurar a oralidade. Na direcção musical, contámos com o apoio de Rui Júnior (Tocá Rufar), que já havia trabalhado com O Bando em ocasiões anteriores. João Cachulo, o director técnico do Bando, fez o desenho de luz.

Antes do início dos ensaios, NPC orientou um estágio em Máscara alargado a toda a estrutura da companhia, (onde o próprio JB não faltou), o que possibilitou a partilha dos conhecimentos básicos em relação a esta metodologia. Por sua vez, NPC esteve presente no estágio sobre a CONSCIÊNCIA DO ACTOR EM CENA orientado por JB, Teresa Lima e Sara de Castro, que contou com a presença dos elencos de *Quixote* e *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*.

Houve ainda uma reunião de dramaturgia, alargada a toda a equipa do Bando, na qual todos puderam partilhar as suas impressões a partir da leitura do conto.

No final da reunião, NPC falou também das ideias que o conto lhe tinha transmitido. Desde logo, a questão do título “Nós Matámos o Cão-Tinhoso!”, onde o sujeito “Nós” pressupõe um enfoque, não propriamente no cão, mas nas pessoas. Por

---

<sup>34</sup> Ver no CD em anexo os videoclips 3 e 4 (*Entrevista com Nuno Pino Custódio e Luís Bernardo Honwana e Excertos do espectáculo Nós Matámos o Cão-Tinhoso*) e fotografias de 10 a 15.

sua vez, a recuperação (esclarecida posteriormente com o autor) do ponto de exclamação (entretanto suprimido na edição mais recente), acentuação esta que qualifica o verbo matar num sentido diferente, atribuindo-lhe o estatuto de coisa difícil. Relativamente a este verbo “matar”, o encenador já o considera morto, mesmo antes de estar executado, concluindo, em termos metafóricos, que “o cão são as pessoas” e “as pessoas são o cão”, numa lógica de identificação do ego com “as entidades que vamos criando dentro da sociedade, que não nos representam”. Entre outros sentidos possíveis, prossegue NPC, esta é uma peça sobre a consciência”, mais precisamente, “sobre o pensamento inconsciente”. Nesta medida, “o texto propõe, não uma mudança, mas uma tomada de consciência”. Por outro lado, na relação com o tema do colonialismo, para o encenador, ressalta também uma “ideia de tragédia” e “quando se dá a tomada de consciência, já não se pode voltar atrás”.

Em suma, a ideia-chave que NPC retira deste conto é a seguinte: “Aquilo que fazemos a outro, é-nos devolvido e é nesse sentido que o cão somos nós”. Ou seja, a qualidade do que fazemos ao outro é o que temos cá dentro.

Quanto à representação, NPC sustentou que esta dependeria essencialmente da interpretação. O actor deveria passar de narrador a figurante, alternando entre o discurso directo e o indirecto, de modo a poder fazer saltos, numa dinâmica mais versátil (como no cinema). Seria, assim, narrador, mas com a capacidade de também se tornar coro (como por exemplo, fazendo matilhas ou um grupo de alunos na escola), donde uma personagem, entretanto, se pudesse destacar. Este coro, composto por vários elementos, ganharia uma polivalência e versatilidade deveras dinâmica: alguns elementos projectam o texto dito oralmente, enquanto outros desenham o espaço por intermédio do movimento, do gesto, ou da voz.

Em relação ao processo, a ideia era, ao nível das acções, conseguir uma partitura composta por imagens e, a partir daí, introduzir aos poucos a verbalidade e não partir desse mesmo o texto falado para construir as acções. Pretendia-se com isto ir descobrindo o processo, através das improvisações. O objectivo seria, pois, transpor o plano literário e passar a saber contar a história através de acções.

Em relação à estratégia de encenação, NPC propôs apostar na síntese, “trair o autor para ser fiel”, criando “zonas de reconstituição” que pudessem amplificar os conteúdos. Ficou estabelecido que não iríamos partir de uma dramaturgia pré-estabelecida, desenvolvida a partir do trabalho de mesa, mas evoluir através da

observação do trabalho dos actores, naquilo que se pode considerar uma “dramaturgia do ver”, que entende, portanto, como texto de um espectáculo “tudo aquilo que é percebido a partir do lugar onde se vê”. Houve ainda uma reunião com Teresa Lima a propósito da oralidade.

Neste processo, os actores tiveram nas mãos a oportunidade de levantar o espectáculo, com a responsabilidade inerente, à qual se juntou o risco de uma proposta arrojada por parte do encenador: trabalhar no registo da tragédia, com um Coro e muito texto fixo, coisa que não é muito habitual nas encenações de NPC, cujos actores raramente ensaiam com papéis nas mãos.

Em relação ao trabalho dos actores, apesar de, para alguns deles, ser este o primeiro contacto com a disciplina da Máscara (tendo apenas realizado o estágio de Máscara no Bando em Janeiro), houve uma adaptação relativamente fácil à linguagem utilizada, sendo notória a progressão de dia para dia, mesmo durante o período dos espectáculos. Os actores representavam cada vez com mais confiança. À medida que iam assimilando a técnica, tornavam-se mais intencionais e criativos, com mais profundidade, portanto, o que significa que recentraram as emoções no corpo.

Numa fase inicial, os actores trabalharam em grupo, desenvolvendo propostas que seriam visionadas e analisadas, a fim de virem a ser utilizadas no espectáculo. As cenas iam sendo esboçadas a partir do trabalho de improvisação e, à medida que os ensaios avançavam, as cenas eram cada vez mais trabalhadas em detalhe.

Um dos aspectos marcantes em relação ao trabalho de interpretação, foi processo de construção das personagens, pois muitas delas encontraram possibilidades de novos discursos e situações, expressando muitas vezes o dito que não era dito no texto de Honwana. Esta é, aliás, uma característica muito particular do trabalho de NPC: os actores constroem personagens que, por sua vez, desenvolvem discursos ora através de monólogos ora através de acções ora, inclusive, na criação de *gags* (pequenos blocos de representação que normalmente conseguem impacto no espectador).

O meu trabalho, como assistente, consistia em potenciar o trabalho do encenador através da realização de várias funções, nomeadamente, estabelecer o elo de comunicação entre os actores e o encenador (e entre este e a produção). Paralelamente,

também me cabia apoiar a actividade dramática, seleccionando e organizando o material, bem como, e da redacção do texto a memorizar.

Procurei com a minha presença, e tendo em conta o objecto do meu estágio, relacionar-me intimamente com o processo, dando especial atenção ao trabalho desenvolvido pelos actores.

### 3.1. Registo semanal dos ensaios

#### 1ª Semana (29 de Março a 2 de Abril)

A primeira semana de ensaios foi dedicada à tomada de consciência colectiva em relação ao conto de Luís Bernardo Honwana, de forma a apropriarmo-nos do seu conteúdo e, assim, descortinar o seu sentido ético-filosófico.

Iniciámos o processo de trabalho sem uma dramaturgia prévia desenvolvida a partir do trabalho de mesa sobre o texto. Apenas um ponto de partida: a primeira sinopse escrita por Miguel Jesus, que viria a ser substituída por novas sinopses, com alterações propostas pelos actores que acompanhassem o evoluir dos acontecimentos.

O título “Nós Matámos o Cão-Tinhoso!” levou-nos a sublinhar o sujeito “Nós” como protagonista colectivo em vez do complemento directo “Cão-Tinhoso”, pois é daí que resulta a acção contida no verbo “matar” e desenvolver da relação “cão-ser-humano”. Chegámos à conclusão que esta história, embora distante no espaço e no tempo, e passada num contexto sócio-político diferente (o Moçambique colonial do início dos anos sessenta), fala directamente de nós, enquanto sociedade ocidental do século XXI, com os nossos medos e angústias, presos que estamos à ditadura da velocidade. Uma ideia principal foi-se formando desde o início, tal e qual como uma revelação filosófica: “Tudo que fazemos no mundo exterior é-nos devolvido, reflecte-se no nosso plano interior”.

Pensámos que este espectáculo poderia ser apresentado sob a forma de uma tragédia, uma vez que o título e a estrutura do conto têm elementos que assim sugerem. Identificámos os momentos-chave que fazem desencadear uma acção irreversível: (a) “Eh rapazes!”, quando o Duarte da Veterinária chama os rapazes para matar o Cão-Tinhoso; (b) tomada de consciência de que o cão vai ser morto, considerado o impulso

para a peça entrar em movimento; (c) o período após a morte do cão, quando fica claro que a vida prosseguirá como se nada tivesse acontecido. A forma da tragédia permitiria a conjugação de elementos arcaicos, como a utilização do Coro e a escassez de recursos, quase a roçar o minimal, ao mesmo tempo em que se jogavam elementos contemporâneos, como o universo das personagens e a dimensão das suas problemáticas.

Muito importante, também, foi a definição do filtro do espectáculo – o elemento teatral que visa ampliar o conteúdo da nossa reflexão. O artifício, neste caso, resulta de o facto do Cão-Tinhoso não se representar. Ele não existe, mas o facto de se falar constantemente dele, torna-o ainda mais presente do que se fosse mostrado. Quanto a este aspecto, o livro de poemas de Manuel Alegre *Cão como nós* foi determinante<sup>35</sup>.

## **2ª Semana (5 a 9 de Abril)**

Encontrado o filtro da peça (NPC chamava-lhe “filtro artístico”) e criadas as premissas quanto à interpretação do conto, iniciámos a segunda semana com o trabalho sobre as personagens individuais e colectivas, ou para usarmos uma terminologia que passou a ser vigente, os Protagonistas, os Corifeus e o Coro.

Em relação às personagens individuais (ou Protagonistas), a distribuição dos papéis aconteceu de forma espontânea e natural, como normalmente faz NPC. Com o evoluir do processo e sem se tomar decisões sobre quem faz o quê, os actores, organicamente, encontram (apropriam-se) das personagens (ou serão as personagens que escolhem os actores?). Mas uma das marcas que também parece evidente neste encenador, é a sua inclinação para escolher o monólogo, recorrendo à representação total<sup>36</sup>, como veículo de expressão, onde a personagem se edifica e emancipa.

Nesta fase surgiram as personagens do Administrador, da Professora, da Isaura, do Quim, do Sr. Duarte da Veterinária e do Ginho. Cada uma delas contou a fábula a partir da sua perspectiva, dando-nos a conhecer o seu ponto de vista. Pretendeu-se com

---

<sup>35</sup> Por exemplo, a metáfora “ausência enroscada” para referir um cão já morto.

<sup>36</sup> “Representação total”, no sentido de Dario Fo, onde com o corpo, portanto, também com a voz, o actor faz a *mimese* e até a *diegese*, sem sair do mesmo sitio, numa perspectiva quase cinematográfica.



isto criar uma ideia da personagem, ou seja, a sua essência, a sua estrutura imutável, de modo que seja facilmente reconhecível por várias pessoas, num sentido popular.

Procurámos, assim, desenvolver o cariz dramático deste “Nós”. Verificámos, por exemplo, que Ginho, que é o narrador do conto, pertence a uma ordem diferente de personagens. Daí a opção desta se esbater no Coro, como se tratasse de um desdobramento numa consciência colectiva.

Por seu turno, o Coro é um elemento teatral de primordial importância, uma espécie de “máquina sofisticada” que funcionava como o motor do espectáculo. A sua evolução na representação permite obter um registo versátil, dinâmico, por vezes com mudanças de plano imediatas, exactamente numa lógica cinematográfica. Desta forma, as acções saltam de uma para outra, fazem irromper personagens de espaços e atmosferas diversos, criam contracenias, conflitos, ampliações...

O Coro tem duas vertentes: por um lado, assegura as condições para o espectáculo funcionar; por outro, consegue que a ficção encaixe na estrutura por si criada.

Em relação à construção de personagens, seguiu-se a via da despersonalização, na qual os actores, através da utilização da voz e do movimento, construíram uma máscara diferenciada do seu “eu”. O conceito de máscara é entendido num sentido amplo, como o elemento teatral que sintetiza a personagem, o artifício que transmite simbolicamente e de forma clara a ideia da personagem.

A máscara da professora, por exemplo, foi criada através da sua movimentação, do seu itinerário no espaço, que lhe permite saltar do espaço público da sala de aula para o espaço íntimo da janela situada na frente, e através do “cóc, cóc, cóc” dos seus sapatos evidenciado com recurso à onomatopeia.

Já o Administrador desenvolveu um jogo muito simbólico que se traduz na relação com o casaco e com o jogo de cartas. O seu discurso de ordem e progresso é, na verdade contrastante com o azar no jogo e a consequente perda de postura descredibiliza-o.

A Isaura, que se identifica com o Cão-Tinhoso, adoptou um registo grotesco e criou uma espécie de osmose entre o humano e o animal que foi conseguida através da postura, do ritmo e do uso de onomatopeias.

O Quim é cerebral, frio e calculista, e sempre que quer falar tem de atravessar a barreira do Coro que se coloca constantemente na sua frente.

Finalmente, o Sr. Duarte rejuvenesce para estar próximo das crianças e o seu discurso transforma-as em adultos.

### **3ª Semana (12 – 16 de Abril)**

Neste período, o aquecimento de personagem passou a integrar o período inicial dos ensaios, para que os actores pudessem dedicar um tempo a explorar aspectos e características das suas alteridades e conviver com elas num espaço individual de experimentação.

Em relação ao Coro, começámos a definir com mais precisão a sua dinâmica de presença, criando um jogo de regras e arquétipos para a sua movimentação e o seu posicionamento.

Cada personagem destaca-se Coro de uma forma particular. Por exemplo, o Quim rompe o colectivo sempre que quer discursar, sendo interrompido quando aquele se coloca de novo na sua frente.

Seguimos um registo minimal que toma o corpo do actor como o elemento expressivo por definição e eliminámos tudo o que é acessório, como objectos e adereços. Um actor no centro da cena, tal como um contador de histórias, cria o espaço e os objectos através da sugestão que é dada pelo gesto e pela palavra. Assim, por exemplo, as espingardas, melhor dizendo, todas as armas de fogo tidas na ficção, tinham o condão de aparecer e desaparecer com o recurso a um simples gesto, bastando ao actor a sua fé, bastando a verosimilhança que é, de facto, plausível, ao invés da coisa possível, que pode não ser convincente.

Iniciámos também o trabalho de dramaturgia através da individualização das acções e respectiva indexação em fichas de cartão manuseáveis. As cenas que surgiram

foram as seguintes: “Uma aula da Professora”; “O Administrador dá a ordem para matar o Cão-Tinhoso”; “Isaura fala com o Cão-Tinhoso”; “O Duarte encarrega os rapazes do abate”; “O Quim conta petas sobre o Cão-Tinhoso”; “O Quim incentiva o Ginho a disparar”; “Depois do estoiro – O Capataz”.

Também nesta semana continuou a explorar-se o sentido filosófico deste trabalho, consequência de uma cada vez maior tomada de consciência. Neste universo, a relação da Grécia antiga com a questão filosófica da dignidade humana tornou-se cada vez mais evidente.

#### **4ª Semana (19 – 23 Abril)**

Na sequência do trabalho desenvolvido na semana anterior, sobretudo no que diz respeito ao movimento do Coro, surgiu uma ideia importante: no momento em que os actores se sentam, no fim de uma cena para fazer nascer outra, desenvolve-se uma suspensão, onde nada parece acontecer, como se se tratasse de uma tomada de consciência onde os actores são, agora, os espectadores dos espectadores. Há uma dimensão do não-fazer que transcende qualquer dramaturgia prévia, no sentido de que não é contemporânea à representação.

Avançámos também em relação ao filtro da peça: a Professora, quando vê o Cão-Tinhoso, encontra-o invariavelmente num ponto de fuga (um ponto neutro), à medida que vai desmanchando gradualmente a personagem no seu plano histriónico, como que dissolvendo-se numa consciência colectiva. Assim que voltar a desligar-se do cão voltará a si.

Por outro lado, deu-se o surgimento de outra dimensão da acepção “Nós”. Na segunda parte do conto, quando começa a acção propriamente dita (“Nós íamos pela estrada do Matadouro...”), entendeu-se este plural como, de facto, uma soma de individualidades complexas carregadas de contradições e que compõem o momento trágico do “assassínio” do Cão-Tinhoso.

Tomámos especial atenção à técnica da “basculação” do olhar<sup>37</sup>. Tendo em conta que se trata de um espectáculo com uma forte componente recitativa e onde os olhares dos actores dirigidos ao público se fazem frontalmente, olhos nos olhos, esta da distribuição do olhar revela que os actores fazem uma clara distinção entre a acção representada e a acção de representar. Esta técnica processa-se da seguinte forma: o actor deve dividir a plateia, tridimensionalmente, em nove caixas, ou seja, em três colunas de três linhas, da parte alta do público à parte baixa são criadas, assim, zonas de distribuição que irão permitir uma gestão ao nível do equilíbrio e da harmonia, sempre na ideia da democratização da informação. Em situação de monólogo, o actor define que dirá algumas frases para uma caixa, e quando decide mudar de caixa faz uma espécie de ligação, começando a frase na caixa anterior, fazendo prosseguir para a caixa seguinte. Isto cria um efeito de não-previsibilidade em relação ao público, prendendo-o à comunicação do actor. No nosso caso, cada elemento do Coro deverá utilizar esta técnica individualmente, mesmo quando o texto é recitado em uníssono e o mesmo deverá suceder com as personagens.

Um outro aspecto a reter desta semana tem a ver a técnica de recitar o texto do Coro. Quando Este funciona em colectivo é formal, mas quando um actor do Coro individualmente diz uma frase, utiliza uma expressão de carácter mais pessoal.

Foram ainda reforçados/identificados os aspectos relacionados com “a ideia de teatro” que NPC veicula. Ele refere algumas faculdades como compondo uma estrutura imutável. Desde logo, a presença, (muito mais do que fazer no presente); a síntese; o espectáculo como encontro entre quem faz e quem vê; o desdobramento numa alteridade; o sentido da verosimilhança e a democratização da informação.

---

<sup>37</sup> A “basculação”, termo utilizado por José Mourinho para referir a mudança de flanco num jogo de futebol, é utilizada também por NPC em relação à gestão do olhar do actor face aos espectadores que compõem a plateia, pendendo de um lado para o outro e, assim, gerando um espécie de equilíbrio, focando a atenção na esquerda, para depois a compensar na direita, ou em alternativa, mantendo o olhar na zona central da plateia. (Ver referência em “Bascular”, A. Tavares Louro, in *Ciberdúvidas* da língua portuguesa, disponível em <http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=18586>).

## **5ª Semana (26 – 1 Maio)**

Iniciámos nesta semana o trabalho com Teresa Lima a respeito da oralidade, onde já ficara detectada uma intervenção mais focada nas vozes do Coro, explorando por vezes projecções e entoações diversas, paralelamente a uma compreensão uníssona.

A música ficou definitivamente a cargo de Rui Júnior (Tocá-Rufar), após outras propostas de colaboração que por motivos profissionais não se puderam realizar (António Pedro e Jorge Salgueiro). Foi também definido o filtro relativamente à música tocada em cena que deveria surgir ao vivo, exclusivamente através do uso do corpo (portanto, também da voz), para além de uma forte componente rítmica centrada em onomatopeias que pudessem fazer a fusão entre o universo da tragédia grega e de Moçambique. A intervenção de Rui Júnior, trabalhou inicialmente algumas ideias de ritmo e de percussão, tendo-se definido, quase de forma espontânea uma música central que se desdobraria em diversas zonas do espectáculo.

Já no fim da semana, o ensaio foi aberto a duas turmas de diferentes faixas etárias, uma com crianças do 1.º Ciclo e outra com jovens do ensino recorrente. Estas turmas tinham tido um contacto prévio com o conto de Honwana, mas a partir do texto de Ondjaki, “Nós chorámos o Cão Tinhoso”, que relata a leitura do conto numa sala de aula. Mostraram-se algumas cenas isoladas, seguidas com muita atenção pelo jovem público, que teve, assim, a oportunidade de assistir ao processo de ensaio com as naturais pausas e correcções. No final, abriu-se a discussão, que foi bastante participada e que revelou um bom nível de compreensão das acções representadas e do conteúdo do espectáculo. Este ensaio serviu também para testar o interesse do público, uma das necessidades mais prementes durante do processo de criação de NPC, que, não raro, convida grupos para os ensaios.

No dia 1 de Maio, como, no Bando, acontece normalmente no primeiro sábado de cada mês, fez-se um ensaio aberto onde se representaram algumas cenas isoladas. O NPC e Marta Carreiras apresentaram aí as suas ideias a respeito da concepção do espectáculo e do espaço cénico: falaram de um espectáculo minimal, com recurso a uma “representação total<sup>38</sup>” e à “síntese”, onde o Círculo, que é uma recorrência encenações de NPC, desempenha uma função na “orquestração da viagem do espectador”, criando uma ideia de repetição que serve a ideia do espectáculo. Foram também partilhadas

---

<sup>38</sup> Sobre esta designação (“representação total”) ver nota 36, p. 64.

algumas regras já previamente definidas pela dramaturgia, sobretudo no que concerne à ideia do Cão como consciência, não se representando e o funcionamento do Coro com os seus diversos desdobramentos. Por último, fez-se o reforço relativamente ao sentido filosófico do espectáculo que, num plano ontológico, se apoia no eixo entre o ser humanos e o cão.

Voltando ao processo de trabalho, nesta semana, surgiram elementos a ter em conta para a encenação. A respeito da construção das personagens, a Isaura imita a professora a fumar e a andar, com o seu já distinto, “cóc, cóc, cóc”. A máscara da Professora fá-la cair num processo de repetição, como uma idiossincrasia, sempre que fala dos assuntos relacionados com a escola, para citar só estes exemplos.

Quanto à concepção geral desta criação, identificou-se como paradigma o silêncio e a imobilidade. Ou seja, que as acções e os discursos das personagens tendem para uma espécie de não acção, fazendo ressaltar o encontro ou, melhor, a consciência desse encontro. A vertente recitativa e uma mimesis económica tornam a concretização, de concretização imagética complementar.

Outra das marcas do trabalho desta semana, de alguma forma sugerida pelas sessões públicas, foi a introdução de um Prólogo que funcionasse como um tempo de preparação onde os actores se assumem também eles espectadores dos espectadores.

## **6ª Semana (3 – 8 Maio)**

Nesta semana a estrutura cenográfica de Marta Carreiras dominou o espaço de concentração de todos pois diversificou o jogo de possibilidades cénicas e dramáticas. E neste campo, é de admitir que os próprios constrangimentos físicos são potenciadores de outros caminhos mais. Trata-se de uma estrutura circular em madeira, ligeiramente inclinada, sendo mais alta ao fundo, que permite a circulação ou um jogo em arena entre o passadiço exterior e o interior do círculo. (introduzir imagem) Foi dado aos actores um tempo para se adaptarem, no sentido de tornarem aquele objecto uma nova extensão do seu próprio corpo.

Nesta fase, os períodos da manhã passaram a ser dedicados à criação da música com o Rui Júnior. Desenvolvemos actividade no sentido de realizar uma composição musical tribal/ritual para ser cantada pelo Coro, ao longo do espectáculo.

Foi também aqui que o trabalho com Teresa Lima se intensificou mais, com especial incidência para a sintaxe gramatical, o desenho das frases, o ataque e as entoações.

Num processo que, ao início, se desenvolve muito lentamente, esta é a semana, como NPC diz “em que as coisas começam a sair debaixo da terra”. As cenas “Como se mata um cão”; “O Medo”; “o Primeiro Tiro”; e “Combinação para Matar o Cão-Tinhoso” nasceram aqui.

O encenador mostrou, nesta fase, uma necessidade de não repetir a forma de comunicação, o que num espectáculo assumido como minimal e recitativo, pode à primeira vista parecer paradoxal. A cena “O medo”, por exemplo, remete para a representação com títeres. Por sua vez, a “combinação para matar o cão” é uma clonagem, em termos coreográficos, da cena “do Jogo da Bola”, criando-se uma analogia intencional em termos de dinâmica. Diversos jogos, com as suas lógicas formais, foram ganhando aqui uma consistência que permitiu perceber-se o recorte do espectáculo de uma forma mais aproximada com aquilo que se veio a perceber ser o resultado final.

Nesta semana, a personagem Quim, identificado pela dramaturgia como uma espécie de antagonista, foi a que mais evoluiu na sua configuração. Tornada mais cerebral e mais premeditada, a personagem ganhou a marca de fazer o contrário daquilo que era enunciado, como por exemplo, falar de forma controlada quando o Coro referia que ele gritava como um louco.

Houve também uma melhor definição relativamente a muitas das convenções já criadas: aos passos dos adultos correspondem sons que são feitos pelas crianças; por outro lado, os objectos (mimados) nascem automaticamente; as roupas das personagens, antes de serem vestidas são empunhadas, como se o actor trouxesse consigo a sua alteridade; as subidas e descidas da plataforma foram também requalificadas no jogo da representação.

Por fim, também se concretizou a estrutura do Prólogo. Estando fora da ficção, este organizar-se-ia em três zonas que não podiam conter texto memorizado, fixo. Ele tenderia a evoluir mas por intermédio da tradição oral, de sessão em sessão. Seria um actor sorteado minutos antes a dizê-lo num jogo imediatamente aceite por todos, onde o acaso da escolha trabalhava um registo que ia beber boa parte da sua energia ao curso da vida, para além de activar em todos a consciência do conteúdo deste primeiro embate com o espectador. Já a metodologia em *Máscara* contém uma regra (a regra dos acidentes) que convida o espectáculo a aceitar marcas do espaço-tempo fora da ficção. E NPC, em muitos dos seus trabalhos, procura pretextos, verdadeiras janelas abertas para deixar entrar entra a vibração da vida, do quotidiano na criação. Este Prólogo, como foi dito em cima, organizava-se em três fases: (a) zona de Informações sobre o texto do escritor Moçambicano; (b) uma história contida no conto que é uma réplica em miniatura da história em si; (c) a revelação filosófica sugerida, fazendo então ponte para o início. Fora dos conteúdos, NPC fixou texto que, de alguma forma, configurava aquele discurso, por exemplo, marcando o fim da intervenção, os actores tinham que dizer: “Esta história representa-se assim, desta maneira”.

## **7ª Semana (10 – 14 Maio)**

Início dos trabalhos na Escola Primária de Palmela. João Cachulo, director técnico do Bando, fez o desenho de luz que se desdobrava a partir de uma estrutura diagonal que atravessava diagonalmente toda a cena, passando a fazer parte da mesma.

Previa-se uma semana dura, intensa no que concerne ao apuro, o que incluía a repetição, não apenas das cenas, mas das ligações entre estas. Apostámos no reforço do aspecto psicológico, no intuito de nos prepararmos para as dificuldades decorrentes da aproximação da estreia, nomeadamente em relação à resistência e à motivação dos actores, que necessitavam de manter os níveis de concentração.

Representar ao ar livre obrigou a requalificar inúmeros aspectos do espectáculo. Mais energia de representação, gestos ainda mais largos, projecção vocal mais ampla, dicção mais recortada, etc. Gestos mais psicológicos, parasitas, ali perderam expressão, assim como tempos mais expandidos em alguns monólogos se fizeram sentir errados com outra clareza.



Nesta fase, a oralidade ainda se revelava pouco desenhada e os ensaios corridos ao ar livre tornaram mais gritante uma sonoridade deveras monocórdica.

### **8ª Semana (16 – 19 Maio)**

De noite, ao ar livre, em Palmela, as temperaturas eram muito baixas. Testou-se um fato interior para combater a temperatura, uma vez que os figurinos não se ajustavam aquelas condições. É um universo telúrico, quente, claramente a remeter para o continente africano, que cabia dentro das temperaturas baixas de uma vila desabrigada, com muito vento.

A cena final (“De volta à escola”) ocupou grande parte dos esforços. Depois do êxtase, em que os actores caem ao chão como mortos, há um *blackout* que induz a um falso final. Aqui, a Professora levanta-se e diz: “Oh meninos! Para a aula!”, fechando assim o ciclo do espectáculo, tal como acontece no conto, voltando cada um à rotina do seu dia-a-dia, como se nada tivesse acontecido.

O espectáculo estreou no dia 19, ainda com muita margem para progredir (ritmo, ligações, etc.). Nesta forma de trabalhar, oito semanas pode revelar-se tempo insuficiente, uma vez que as encenações NPC são reflexo dos processos de trabalho. E estes descobrem-se, nunca se repetem, o que pode implicar a criação de espectáculos mais difíceis de assimilar do que outros. Foi este o caso, uma vez que o jogo do Coro (a memorização rigorosa do mesmo objecto por parte de um grupo) implicou um tempo não previsto para a posterior descoberta das acções representadas. Para além do mais, existe sempre da parte deste encenador uma margem para a descoberta, para a criação em situação de espectáculo, o que implica que estes estreiam com zonas muito amadurecidas e outras mais esboçadas.

Também o desenho de luz que, na sua proposta era de uma extraordinária beleza precisou de se actualizar em função das incontáveis afinações levadas a cabo neste período. E assim continuou o processo de constante reajuste e observação “até ao último espectáculo, até ao último espectador” (NPC).

## CAPÍTULO 4 – METODOLOGIAS EM DIÁLOGO

*“Sempre me intrigou o momento de penetrar na luz, o momento preciso em que, sentados no meio do público, vemos abrir a porta do palco e um intérprete entra na zona de luz; ou, observando este acontecimento na perspectiva do intérprete, o momento preciso em que aguarda na obscuridade vê a porta a abrir-se e avança para dentro da luz que ilumina palco e público. [...] o momento de penetrar na luz é também uma poderosa metáfora para a consciência, para o nascimento do conhecimento, para o advento ao mesmo tempo simples e esmagador da entrada do si no mundo da mente.” (DAMÁSIO 2000: 21)*

### 1.

Se partirmos de uma análise global acerca do teatro que defendem, podemos dizer que entre João Brites e Nuno Pino Custódio são mais as afinidades que os ligam do que as diferenças que os separam.

Entre os pontos comuns salientam-se, entre outros, a defesa de um teatro eminentemente popular, onde, não excluindo (muito pelo contrário) a exigência, implicação, rigor, seja entendível por todos, o que leva, muitas vezes, nem sequer à definição de um público-alvo (ou de chamar público alvo a todos os públicos); a criação de uma dramaturgia original de base narrativa; a negação do teatro como mera imitação da vida; a ideia do teatro como arte autónoma (se se preferir, um teatro teatral); a valorização dos processos de criação e das metodologias; o trabalho colectivo e a responsabilização de todos os intervenientes no processo; a defesa do actor-criador; a construção de uma linguagem que se traduza num vocabulário para o actor; e um investimento declarado naquilo que ambos referem como sendo a consciência do actor em cena.

Será talvez no teatro popular que reside a estrutura desta manifestação, portanto, com ligação directa ao teatro antigo. Focado em quem vê, em constante adaptação, buscando a cada segundo o encontro, a complementaridade. Manifestação viva, frágil e preciosa ao mesmo tempo, nascida na cena, vivificada no corpo do actor, que se transforma para transformar a própria realidade na qual habita. Não é, por isso, de se estranhar a opção de se recolherem em espaços afastados da grande urbe, e encontrando

no meio rural o ritmo adequado à pesquisa e à experimentação, bem própria de quem se foca nos percursos e não apenas nas chegadas (que implicariam velocidade).

Como autores, JB e NPC são criadores de uma dramaturgia própria, de base narrativa, que não depende do diálogo e da contracena, e que coloca as acções e os efeitos cénicos ao nível das falas das personagens. A concepção da dramaturgia constitui, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois encenadores, o que tem, naturalmente, repercussões estéticas nos espectáculos encenados.

Para JB, a dramaturgia é o princípio unificador que nasce de uma ideia para a encenação, a partir de uma versão dramatúrgica do texto pré-fixado. Existe assim uma ideia inicial, uma visão que normalmente toma como fonte um texto literário e que se projecta através de uma determinada perspectiva teatral. É então criado um texto de trabalho, sob a forma de um guião no qual estão presentes todos os elementos que vão desde as falas das personagens às suas acções e os efeitos cénicos. Esta primeira versão é apresentada à equipa criativa que contribui com ideias e propostas que são discutidas colectivamente. A encenação é assim a concretização da ideia dramatúrgica para o espectáculo.

No caso de NPC, existe também uma ideia, seja um forte impulso, seja até uma intuição, que serve como ponto de partida para a abordagem de um tema que pode, eventualmente, ter como fonte uma obra literária. Mas, ao contrário do que sucede no Bando, essa ideia não se desenvolve a partir de uma versão pré-estabelecida. Esta acompanha a encenação, evoluindo com a observação do trabalho dos actores nas improvisações. Uma “dramaturgia do ver” resultante do processo em que a encenação e o trabalho dos actores nos ensaios concorrem para a fixação do texto do espectáculo, entendido como “tudo o que é percebido a partir do lugar de onde se vê”. Aquilo que antes fazia parte do domínio da intuição vai ganhando forma no palco. Não raro, NPC fala em “esculpir o texto dos actores”, com a observação, advérbios, tempos verbais, substantivos mudam-se, este refinamento muda sempre que existem uma observação, seja num ensaio, seja já em situação de espectáculo.

Outra característica comum aos dois criadores prende-se com a importância atribuída aos processos criativos. Ao valorizar o processo, está-se ao mesmo tempo a questionar o teatro, e assim a contribuir para o seu desenvolvimento, numa constante

dialéctica com a vida, assumindo os riscos dos caminhos artísticos inexplorados em detrimento da repetição de fórmulas que se traduzem no facilitismo dos resultados previsíveis. Ao valorizar o processo estão, no fundo, a definir as regras, os constrangimentos, as idiossincrasias das suas próprias encenações. Assim, para cada espectáculo um processo novo, evitando que se caia na repetição. O que não impede, no entanto, que existam situações como o facto de O Bando realizar estágios que antecedem os ensaios, ou utilizar determinados máquinas de cena, ou de NPC utilizar o círculo frequentemente nos seus espectáculos. O importante é que, apesar de tais recorrências, os resultados sejam sempre surpreendentes e inesperados.

O trabalho colectivo e a responsabilização de todos os intervenientes no processo de trabalho, nomeadamente os actores, cujas propostas são determinantes para a definição do objecto artístico. Tanto o Bando como a ESTE têm actores residentes que desempenham outras funções (administração, produção formação) para além da sua principal. Actualmente, tal como acontece na ESTE, o Bando trabalha também com actores convidados pontualmente para projectos.

O actor do Bando é, antes de mais, um artista empenhado na transformação da sociedade, sendo muitas vezes confrontado com constrangimentos que resultam, frequentemente, da utilização de estruturas de grandes dimensões e máquinas de cena, com as quais contracenam, chegando mesmo a actuar em condições difíceis (*Borda d'Água*) e em situações limite (*Montedemo*, *Bichos*, *Alma Grande*, *Cabeça de Pregos*), ou fora de zonas de conforto do actor (*Ensaio Sobre a Cegueira*, *Jerusalém*).

Em relação à cenografia, no Bando, para além das máquinas de cena, são também recorrentes os materiais naturais, como o “engaço” (*Jerusalém*). Nos trabalhos de NPC, a cenografia passa a dar lugar a um dispositivo visual que permita que a encenação se projecte, se dinamize. No limite, o actor não precisa de cenário, nem de adereços, basta-lhe a sua fé. Basta-lhe a representação total.

Tomando como exemplo o espectáculo *Afonso Henriques* (1982), podemos encontrar pontos comuns com os espectáculos de NPC, sobretudo se tivermos em conta o carácter narrativo e o jogo dos actores. No entanto, os espectáculos deste último recorrem frequentemente à pantomima, enquanto no Bando se faz um aproveitamento mais exaustivo dos adereços e objectos de cena.

No que respeita ao estilo, os dois encenadores defendem a negação do teatro como imitação da vida, com a recusa do naturalismo e do psicologismo, apostando na teatralidade, ou seja, num teatro sustentado por convenções. Ambos procuram, então, que o teatro transponha a vida. Talvez em JB se deseje uma abertura de sentidos, onde os espectadores estabelecem os seus itinerários, levando-os a múltiplos entendimentos. Já NPC procura convergir a sua audiência para um consenso, no sentido em que defende a comunicação como manipulação, independentemente de não querer fechar sentidos.

## 2.

JB e NPC partilham a mesma preocupação com a formação do actor, especialmente no que diz respeito à presença e consciência em cena. A consciência do actor estende-se a vários níveis: a consciência social e ética da sua função; a consciência em relação ao espectador; e a consciência física do seu próprio corpo e da posição que ocupa no espaço.

O reconhecimento do actor como o elemento essencial do teatro é evidenciado no desenvolvimento de um discurso metodológico e a importância da ética no trabalho de actor.

Ambas as metodologias estabelecem a separação muito vinculada entre a vida quotidiana e a realidade do teatro. Ambas se inter-relacionam, se complementam. O oposto disto é quando se confundem. Isto torna-se possível através da convenção de um conjunto de regras, que visam definir um comportamento.

O actor deve mudar para entrar na sala de ensaio, deve esquecer tudo o que sabe do quotidiano. No caso da CAC, a natureza dos exercícios induz um comportamento não-natural ou extra-quotidiano. O mesmo acontece na Máscara, por via das regras, sendo que a separação é ainda mais radical.

Os dois encenadores utilizam marcas no chão para delimitar o espaço cénico: JB usa um quadrado, que pode ser considerado como uma tela vazia; NPC um círculo, para além dos bastidores e da zona do público. No estágio de Máscara o primeiro exercício é, precisamente, a construção destas áreas pelos actores que, no início de cada sessão,

devem dispor as cadeiras para o público de forma simétrica, o que contribui, desde logo, para a sua concentração.

Tanto JB como NPC defendem o actor-criador em detrimento do actor-intérprete. Ser actor implica uma ideia de teatro que emana do reconhecimento que faz da sociedade em que vive. Para além disto, o actor deve contribuir decisivamente para a construção do espectáculo, não se limitando a seguir as instruções do encenador. A improvisação, então, é muito importante para os dois uma vez que esta é sinónimo de descoberta, ou de constatação de uma ideia tida. É ali que ocorrem acidentes e é, sobretudo, ali que as ideias se legitimam.

As duas metodologias visam a criação de “automatismos” (servindo-se ambas o exemplo do automobilista<sup>39</sup>). O actor deve aprender a trabalhar com o corpo, utilizando-o tecnicamente, independentemente da componente artística. O trabalho de actor conjuga a técnica e a intuição. Quanto melhor dominar a técnica, melhor serão os resultados artísticos. Mas não deve deixar que a técnica prejudique a imaginação, nem que esta se esqueça daquela. A experiência do actor é importante, mas esta não se consegue sem o erro, sem a repetição, sem a prática.

### 3.

Em relação à terminologia utilizada pelos dois encenadores, podemos constatar que: 1) existe vocabulário específico para cada metodologia; 2) existem conceitos idênticos em ambas; 3) outros, porém, são utilizados com sentidos diferentes; 4) e, ainda, registam-se palavras diferentes para significarem a mesma coisa, ou pelo contrário palavras iguais querendo corresponder a coisas diversas.

Do que é específico de cada metodologia, temos, por um lado, em JB, os conceitos relacionados com a Consciência do Actor em Cena, como os Planos de Expressão (Interioridade, Corporalidade e Oralidade), que dão azo ao trabalho sobre o corpo e a voz; e, por outro, em NPC, os relacionados com as regras da Máscara (as Pausas, Olhar o Público e os Acidentes), para a qual a voz e o corpo são considerados como uma totalidade.

---

<sup>39</sup> Ver supra p. 24.

O quadro que se segue é apenas uma amostra dos principais conceitos utilizados por ambos os formadores na relação com os actores.

Sistemas e respectivas terminologias			
João Brites		Nuno Pino Custódio	
Consciência do Actor em Cena		Máscara	
Planos de Expressão	Interioridade	Regras da Máscara	Pausas
	Corporalidade		Olhar o público
	Oralidade		Acidentes
Personagem Intermédio		Actor	
Ambíguo		Neutro	
Plateia Virtual		Olhos nos olhos	
Pretexto		Objectivo	

Na CAC o actor concentra-se nos pontos motores do seu corpo relacionados com os vários planos de expressão (interioridade, corporalidade e oralidade). É uma sensação que induz o pensamento. O seu “foco”, a sua atenção, dirige-se assim para pormenores físicos (“pontos-motores”) ou espaciais (como por exemplo os “pontos de fuga”) podendo o actor hierarquizar os vários planos entre si. O actor não pensa no que vai fazer ou dizer, deixa-se influenciar por uma sensação física concreta, actuando como um “corpo-mente” que actualiza a sua presença em tempo real. Controla o mecanismo mas não o conteúdo.

A interioridade corresponde ao subtexto do actor e é manifestada especialmente através do discurso interior, que para JB se traduz num diálogo (e não um monólogo). O actor recorre ao comentário cénico para comunicar com os outros o seu estado, tornando-se necessário o recurso à expressão verbal.

A oralidade permite ao actor desenvolver uma consciência ao nível do seu órgão vocal e da sintaxe gramatical. O contacto com elementos externos, por exemplo, pode influenciar a voz, criando efeitos de personagem. O registo vocal fica associado a uma memória e, simultaneamente, a uma determinada utilização dos ressoadores corporais. O actor identifica, assim, os pontos-motores vocais, nos quais se apoia a sua voz, dando azo à elaboração de uma partitura vocal.

Quando trabalha a corporalidade, o actor está focado num pormenor do seu corpo, apoiando-se em pontos-motores a partir dos quais nasce o movimento. Existe, neste caso, uma proximidade com a dança, uma vez que, pelo uso de uma linguagem corporal abstracta, o movimento é, ele próprio, gerador de sentido. Por exemplo: “Eu estou a fazer este movimento, o que é que isto me sugere?”. Assim, o actor realiza primeiro o movimento, focando-se no ponto-motor que escolheu, compondo, deste modo, uma partitura de movimentos. Ao trabalhar a dissonância entre os planos, foca-se num ponto motor para cada plano, de maneira a criar um contraste.

A Máscara, por sua vez, é um sistema de representação que transmite ao actor regras de comportamento cénico que, inter-relacionadas, o ajudam a ganhar consciência da sua presença espácio-temporal no seio do colectivo. Tais regras incidem na relação com o espectador, o espaço, o tempo, tendo sempre presentes as ideias de harmonia e de equilíbrio. Estabelece-se assim um código de representação que permite a comunicação entre os actores unicamente através de regras, estando a linguagem verbal praticamente excluída.

O actor só pode agir se estiver a olhar um espectador nos olhos e se estiverem todos a olhar para si. Em situação de espectáculo, não sendo isso possível, o actor deve dividir a plateia em regiões, distribuindo o olhar através da “basculação”<sup>40</sup>, de forma a englobar todo o público na representação. Por outro lado, tem de estar a olhar um

---

<sup>40</sup> Ver nota 37.



espectador com o olhar frontal. É também com o olhar (quando é possível) que o actor acusa os acidentes, integrando-os na sua acção.

Em situação de improvisação, é através do olhar que o actor passa a acção para outro. No trabalho com JB, é exactamente o contrário que sucede, pois, em vez de ser o actor com a acção que a passa para outro, é aquele que ao movimentar-se ou ao falar, concentra sobre si toda a atenção. Isto pode acontecer em Máscara, mas numa fase mais avançada, no sentido em que a partir do momento em que as regras estão perfeitamente assimiladas, portanto, em havendo consciência, é tão legítimo cumprir uma regra como não cumpri-la.

Por sua vez, a regra das pausas (três segundos) impede uma reacção imediata, impulsiva, por parte do actor, permitindo-lhe separar o pensamento da acção, de forma a realizar uma acção de cada vez. Não agindo logo, o actor cria uma distância entre o seu “eu quotidiano” e o estado neutro que caracteriza o actor não investido na personagem.

O discurso interior é muito importante para as duas metodologias. No entanto, para JB traduz-se num diálogo, ao passo que para NPC tem a forma de um monólogo. Em Máscara o discurso interior é um comando, sendo muito importante a maneira como é enunciado. O actor deve proferi-lo de forma clara, de modo a que consiga sentir exactamente o que disse que ia acontecer, e possibilitando que toda uma plateia veja o que ele quis. O que importa é a acção do actor observada pelo público que viu (e sentiu) exactamente o que este previu no seu discurso interior. Quer dizer que foi claro, e isso faz entrar aqui o carácter objectivo da representação. Se toda a gente viu o que o actor queria mostrar, então não há que dizer outra coisa que não: “Representou bem!”.

NPC define o actor como um “estado comportamental intermédio entre o ser humano e a personagem” (CUSTÓDIO 2008d). Neste sentido ser actor é uma faculdade de qualquer ser humano, não se confundindo com a profissão que lhe toma o nome. O actor recorre, sobretudo, à pantomima, comunicando através do corpo uma imagem clara que se completa na imaginação do espectador.

Esta noção está próxima do conceito de personagem intermédio utilizado por JB, embora se queira neste caso identificar as características do actor que são recorrentes, de

modo a tornar a sua presença mais ambígua e polissémica. Embora ele não tenha a pretensão de estar a representar, para o espectador é já uma personagem.

Em relação à presença, ambos partilham a noção de “estado de alerta”, no qual o actor, focado, tem consciência de tudo o que ocorre naquele espaço e tempo. Contudo, para JB a presença está mais relacionada com o enigma, tem a ver com as ideias de movimento e de assimetria, onde a ambiguidade é necessária para captar a atenção do espectador. É uma tensão, um desequilíbrio, uma espécie de fotogenia cénica que tem tudo a ver com a subtilidade. Para ter presença, o actor tem que estar no tempo presente, mas para JB trata-se de duas coisas diferentes. A presença não se confunde com a noção de presente, que tem mais a ver a ideia de actualização, estar no tempo de um espectador, no tempo de uma plateia.

Para NPC, a presença do actor tem tudo a ver com o tempo presente, no sentido de permanecer serenamente no “aqui-agora”, em relação com o espectador. As regras dos três segundos e dos acidentes, por exemplo, demonstram-no claramente.

O trabalho de actor é, então, desenvolvido a partir da perspectiva do espectador. O actor, para JB é o “gestor” e “senhor” da cena. Para além do que se vê, é também importante o que não se vê, tendo aqui um papel importante o subtexto do actor, que é trabalhado no Plano da Interioridade. NPC refere o actor como “manipulador” da realidade, no sentido de que o que o espectador vê ou sente é o que o actor prevê que se vá ver ou sentir.

Para JB, na ausência de público, o actor deve ficcionar uma plateia virtual. Em Máscara existe a regra de olhar o público que faz com que o actor olhe nos olhos de um espectador, de cada vez. NPC parte do binómio “ver-fazer”, segundo o qual ambos são polaridades de uma mesma coisa. “O actor é o espectador que quis fazer” assim como “o espectador é o actor que quis ver”. Os formandos que estão no público também participam, embora como observadores.

JB recusa a ideia de laboratório, em que os actores estão exclusivamente virados para si próprios. Em Máscara, apesar da relação com o espectador, existem períodos em que os actores trabalham em laboratório, quando dispõem de um espaço de trabalho dedicado exclusivamente à prática livre de acções com as regras da Máscara, para que

estas não perturbem a concentração, ou para que as ideias não anulem as regras. Este é um espaço de prática, onde se procura que a teoria e a prática se fundam num terceiro estado: a intuição. O actor não está concentrado apenas em si próprio mas projecta-se no espectador. É muito importante para o actor que a técnica seja uma ponte e não uma atrapalhação.

Em relação à criação de personagens, ambos seguem a via da despersonalização do sujeito, uma vez que só assim se pode criar um “outro”. NPC parte de um ponto neutro que tanto pode relacionar-se com uma ideia de uniformidade no grupo como na capacidade de o actor dominar o seu corpo de forma consciente, de maneira a não transmitir nenhuma emoção, nenhuma característica em particular. Uma vez encontrado esse ponto neutro, já é possível desenvolver um trabalho ao nível da expressividade. JB considera que o actor em cena, mesmo sem querer, já é uma personagem para o espectador e prefere o termo “ambíguo” para qualificar o personagem intermédio, uma vez que é mais polissémico, mais enigmático, para além de também se relacionar melhor com a sua noção de presença.

A grande diferença em relação à CAC é que, enquanto nesta ocorre uma espécie de fluxo contínuo, sem pausas, em Máscara existe uma separação clara entre o pensamento e a acção. A representação processa-se por imagens (como em vinhetas de banda desenhada) que estão organizadas de maneira a que o fluxo ocorra na imaginação do espectador. O actor realiza uma acção de cada vez, suspendendo o gesto no momento mais expressivo. A pausa do movimento em cena faz com que este continue na imaginação do espectador. A acção é livre do pensamento, não se confundindo com ele. O gesto é preparado/pensado ao pormenor. A comunicação, no sentido de “pôr em comum”, permite que exista uma correspondência entre o que o actor criou e aquilo que o espectador viu.

Encontrar um “objectivo” é fundamental para o jogo da Máscara. A presença de um actor em cena justifica-se com o objectivo. A questão principal é: “o que é que eu vou fazer, como e quando?” à qual se segue a resposta “vou fazer este gesto, desta maneira, agora”. O actor para estar em cena tem que ter um objectivo. De acção em acção, vai delineando uma estratégia para o concretizar. Interpretando uma personagem é este mesmo objectivo que adquire a identidade desse “outro” que ele pretende ser.

Para JB, o actor precisa do teatro para criar algo que não consegue fazer de outra forma. Ele tem uma responsabilidade histórica e deve ter um pretexto para entrar em cena.

Por último, procurando talvez afastar-se de uma terminologia de carácter naturalista, JB recusa a palavra “verdade” em teatro, preferindo a “mentira”. O actor em cena está conscientemente a elaborar uma ficção e o seu trabalho consiste na criação de um artifício que é credível graças à lógica de composição e à coerência interna da personagem. Ou seja, o actor mente tão bem que se torna convincente, É tão mentira que se torna credível. NPC utiliza o termo “verdade”, no sentido de que tudo o actor faz deve ter um princípio de verosimilhança que é validado através do trabalho de repetição. Segundo esta óptica, o actor precisa de acreditar, ter fé, no universo que está a criar, de forma a tornar plausível algo impossível.

## CONCLUSÃO

O encontro de Nuno Pino Custódio com o Teatro O Bando já é, por si, revelador de uma afinidade, uma vez que o convite partiu de João Brites, não só como reconhecimento do trabalho desenvolvido por Pino Custódio, mas também pelo interesse do Bando em abrir-se ao conhecimento de outras metodologias que possam contribuir para o desenvolvimento da linguagem teatral do grupo, para além da seriedade com que ambos os criadores procuram delinear o seu percurso artístico, numa permanente negação de moldes estanques que sirvam de receita para todas as criações.

O que há de comum entre os dois criadores é exactamente uma inquietação que os leva a uma procura incessante de novos modos de fazer e sobretudo do “como” fazer, e não apenas de “o que” fazer. Seguem, pois, a via da experimentação, apostada no processo de trabalho mais do que no resultado, em que, neste espaço e tempo, se cruzam, comunicando entre si, e se deixam contaminar mutuamente, com o que de melhor há em cada um.

Como dois escultores que observam a mesma obra de diferentes perspectivas, João Brites e Nuno Pino Custódio procuram a mesma coisa: um teatro que possa comunicar com o presente como uma forma de nos encontrarmos a nós próprios enquanto artistas e seres humanos.

A recusa de um comodismo estético e a urgência na criação de um teatro que intervenha na sociedade, que humanize e que contribua para a emancipação dos seus próprios intervenientes, leva a que o esforço de concretização vá mais longe, no sentido de se criar uma linguagem especificamente teatral que promova a investigação a vários níveis.

O trabalho do actor, elemento essencial do teatro, é o campo de investigação dos dois criadores que, paralelamente à sua actividade como encenadores, são pedagogos responsáveis pela formação de muitos jovens actores.

Vimos que, em termos artísticos, são mais as afinidades do que as diferenças entre os dois criadores. Que as suas metodologias, apesar de distintas, têm muitos pontos de contacto, desde logo porque se concentram na formação do actor, tomando como ponto de partida a sua consciência e o estudo sobre a sua presença cénica.

A metodologia em Máscara tem um carácter iniciático e, sendo estrutural, fornece uma espécie de abecedário do trabalho de actor e pode ser alargada a qualquer pessoa, independentemente da sua experiência de representação.

Por sua vez, a Dilatação do Tempo de Presença é já um módulo avançado que, apesar de ser a base do estudo mais amplo sobre a CAC, é dirigida a elementos com alguma experiência.

Estas metodologias podem, pois, funcionar em complementaridade, adoptando de cada uma os aspectos que sirvam melhor as pesquisas desenvolvidas. É importante dotar o actor de instrumentos que contribuam para a sua presença cénica.

Antes de Nuno Pino Custódio, para além dos elementos do Bando, apenas Madalena Victorino e Rogério de Carvalho encenaram espectáculos do grupo, e o próximo espectáculo (*Pedro e Inês*) será encenado por Anatoli Praudin. É, talvez, este um momento singular na vida do Bando, que se prepara igualmente para ver a sua sede reconhecida como Centro de Investigação Teatral.

Que se torne, pois, um centro de referência com reconhecimento internacional, e que conte com todos os que, na senda de João Brites e Nuno Pino Custódio, se preocupam em devolver ao teatro o seu fôlego original.

# BIBLIOGRAFIA

## 1. Primária

### 1.1. Companhias

#### 1.1.1. Bando (o)

- 1975 “A Boneca” – Texto colectivo do teatro-animação o Bando, in *O Pião*.
- 1980 *Manifesto 1*. Lisboa. Texto policopiado.
- 1988 *Manifesto 2*. Lisboa. Texto policopiado.
- 1994 *Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal: O bando.
- 1995 “Estágio 1 – Santiago do Cacém, 27/02/95”, in *Registos dos estágios sobre o trabalho de actor*, Arquivo do Bando, Dossier 3.
- 2009 *Teatro o Bando – Afectos e reflexos de um trajecto*. Palmela: o Bando.

#### 1.1.2. ESTE (Estação Teatral da Beira Interior)

- 2004 *Manifesto primeiro*, ESTE, Fundão.
- 2009 *3 Peças de Teatro*, ESTE, Fundão.

### 1.2. Encenadores

#### 1.2.1. BRITES, João

- 1979 «Actes des colloques des des Deuxièmes Rencontre de Théâtre pour l’Enfance et Jeunesse », edição Les Cahiers du Soleil Début, n.º 11/12. Lyon.
- 1980 *Cenas da Vida de El-rei Ramiro* – Programa, 19/12/1980.
- 1981 «Théâtre pour enfants : Facteur d’integration ou d’émancipation», in *Théâtre et Jeunes Publics*, n.º 15/16, pp. 25-28, Lyon, 1981.
- 1985 «Choisir de créer en direction de jeunes publiques», in *Turbulences – Journal des cinquièmes RITEJ*, Lyon. Texto Policopiado.
- 1990a “Teatro o Bando – Os Nós de Um Segredo”, in *Noesis*, nº 16 - Set/90, Lisboa: I.I.E: 51-55.

- 1990b “Textos e Pretextos”, 12 Nov. Texto policopiado.
- 1990c *A Pregação* – Programa.
- 1991 “Posições-Teatro; Encenador Convidado: João Brites; *Viviriato*”, in *Adágio – Revista de Arte e Cultura*, nº 4, Mai./Jun., Lisboa: 39-53.
- 1992 *Amanhã* – Programa.
- 1993 *Gente Singular* – Programa.
- 1994 “Vozes como máscaras nuas”, in *Esta Noite...improvisa-se* – Programa.
- 1999 “Exercitar o nosso refúgio”, entrevista por Rui Telmo Gomes, in *OBS* n.º 6, Junho: 5-9.
- 2002 “Iluminar a noite”, comunicação apresentada no Simpósio de Neurose Infantil, Julho.
- 2007 “Entrevista por Sarah Adamopoulos”, in blog *Espuma dos Dias*, disponível em [«http://lecumedesjours.blogspot.com/2007/04/joobrites.html»](http://lecumedesjours.blogspot.com/2007/04/joobrites.html).
- 2008 “Cenas de leitura e desleitura no teatro d’ O Bando”, entrevista por Maria Helena Werneck, in *Espécies de Espaço: Territorialidades, literatura, mídia*, Belo Horizonte, UFMG.
- 2009 “O que fazer para conhecer melhor quem escreve na água?”, comunicação de João Brites na conferência sobre “Genética Teatral”, Julho.
- 2009b “Processos Criativos”, in Bando 2009: 229-234.
- 2010a “Formação – Consciência do Actor em Cena”, Arquivo Bando.
- 2010b *Quixote* – Programa.

#### 1.2.2. Custódio, Nuno Pino

- 2005 “Comprimido Godot”, disponível em [«http://nunopcustodio.blogspot.com/2008/12/comprimido-godot.html»](http://nunopcustodio.blogspot.com/2008/12/comprimido-godot.html)
- 2008a “*Como Havemos de Estar* – Programa”, no Teatrão, Coimbra, Abril, disponível em [«http://nunopcustodio.blogspot.com/2009/01/de-como-mente-mente-e-demente.html»](http://nunopcustodio.blogspot.com/2009/01/de-como-mente-mente-e-demente.html)



- 2008b “Quando se é actor” disponível em  
«<http://oactorsolitario.blogspot.com/2008/12/quando-que-se-actor.html>»
- 2008c “Acepção distorcida”, disponível em  
«<http://oactorsolitario.blogspot.com/2008/12/acepo-distorcida.html>»
- 2008d “Sobre o título: O actor solitário”, disponível em  
«<http://oactorsolitario.blogspot.com/2008/12/propsito-do-objectivo-parte-i.html>»
- 2008e “Um ponto da situação”, disponível em  
«<http://nunopcustodio.blogspot.com/2008/12/um-ponto-da-situao.html>»
- 2008f “Alabad em Évora”, disponível em  
«<http://nunopcustodio.blogspot.com/2008/12/alabad-em-vora.html>»
- 2009a “O Papa e a intuição”, disponível em  
«<http://nunopcustodio.blogspot.com/2009/01/o-papa-e-intuio.html>»
- 2009b “Oficina em Máscara”, disponível em  
«<http://nunopcustodio.blogspot.com/2009/02/oficina-em-mascara.html>»

### 1.3. Outros colaboradores do Bando

#### 1.3.1 APREA, Luca

- 2006 “Noção de corporalidade”, in BANDO 2009: 113-115.

#### 1.3.2. LIMA, Teresa

- 2006 “Para a renovação da prática da oralidade”, in BANDO 2009: 110-111.

## 2. Secundária

#### ANTUNES, David

- 2009 “Estar em cena no bando”, in BANDO 2009: 109-117.

#### BARBA, Eugénio

- 1988 *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves, São Paulo: HUCITEC.

#### BRECHT, Bertolt

- Estudos sobre Teatro – Para uma arte dramática não-aristotélica*. Tradução Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa: Portugal.

#### BRILHANTE, M. J.

- 2009 “Três tempos, uma reflexão: espaços e sons do bando”, in BANDO 2009: 87-91.

CORREIA, Manuela

2009 “O tempo do actor em cena é o tempo presente”, in BANDO 2009: 104.

CRAWFORD, Filipe

1992 *Masques Neutres et Masques de la Commedia dell’ Arte dans la Formation de L’Acteur - Maîtrise d’Études Théâtrales*, Université de la Sorbone, Paris III.

DAMÁSIO, António

2000 *O Sentimento de Si – O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins: Europa-América, 6ª edição.

KOTECKI, Kot

2009 “A criação de personagens”, in BANDO 2009: 110-111.

MANUEL, Pedro

2009 “Um outro o mesmo”, in BANDO 2009: 110-111.

MEYERHOLD

1978 “O teatro de feira (1912). *O actor e o cabotino*”, in *o Teatro Teatral*, tradução de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia, s.d.

1996a “Extracto de Diário (1907) – o teatro e a convenção”, in *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

1996b “O actor e a biomecânica (1922)”, in *Estética Teatral*, p. 403.

MNOUCHKINE, Ariane

2005 *L’Art du Présent: Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon.

SERÔDIO, M. Helena

1994 “Investigação teatral e encenação: o caso singular d’o bando”, VI Congresso da ADE (Asociación de Directores de Escena de España), Cádiz, 23/10.

1995 “Algumas sugestões para um projecto de investigação”, in BANDO, Arquivo do Bando, Dossier 3.

2010 “Redefinir o feminino no teatro hoje”, UNIRIO.

TENRINHA, Antónia

2009 “Excerto de Depoimento nas Jornadas de Reflexão”, in BANDO 2009

VASQUES, Eugénia

2009 “Um caso de teatro político: O ‘Teatro de Ambiente’ de o Bando”, in BANDO 2009.